P II
0564

teatrul

1956 6

Nr. 186241

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU,
Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN,
Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU,
Florin TORNEA, George VRACA
Redactor-șef: Horia DELEANU

pII 1384

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

noiembrie 6 1956

Pag.

Salvele Aurorei 3
Al. KIRIŢESCU Marele miraj al vremii aceleia . . 6
Camil PETRESCU Propuneri analitice 9
Tudor ARGHEZI Bilete de papagal: Cu păpuşile lui Obrazţov 12
Lascăr SEBASTIAN Ceva despre Federico Garcia Lorca . 15
P. A. MARKOV De la „Trenul blindat“ la „Orologiul Kremlinului“. 23
H. BRATU, V. MOGLESCU „Jocul ielelor“ şi drama de idei . . . 27
G. KOVÁCS Fără sufler 35
— Turneul lui Gr. Manolescu la Viena . 53

DISCUŢII

Regizorii în faţa textului dramatic (Marietta SADOVA, Gróf LÁSZLO) 59
Al. POPOVICI, Mira IOSIF Hinc sunt leones 67
Pencio PENEV Centenarul teatrului bulgar . . . 72
André BARSACQ Peisajul teatral francez 77
— I. A. Zavadski: Viitoarea stagiune va fi deosebit de bogată 83

CRONICA

Horia DELEANU Semaforul e deschis 85
Ştefan Aug. DOINAŞ — *Între mască şi figură; Un spectacol cu... melancolie;* Al. P. — *„Poezia amintirilor“;* Valentin LIPATTI — *Molière şi Scribe la Teatrul din Piteşti;* Rodica GHEORGHIU — *Riscurile îndrăznelii cu orice preţ* 86
Clar — obscur 96

186.277

INSEMNĂRI

Pag.

Radu ALBALA — Lauda surîsului; **Ancuța MAICAN** — Mugurii teatrului; **R. C.** — Marele preot; **V. S.** — O seară la revistă... 97

MERIDIANE

Călin P. FLORIAN — Piese romîneşti pe scenele sovietice; Teatrul nostru: o revelaţie 101

Ştiri din ...

U. R. S. S., Franţa, R. P. Polonă, Anglia, R. P. Chineză, Italia, Turcia, R. Cehoslovacă, Norvegia, Belgia, R. P. F. Iugoslavia, Grecia, Danemarca, S. U. A., Pakistan, Canada 103

CALENDAR 111

Coperta: Toni Gheorghiu

Salvele Aurorei

Freamătul creator al viilor dezbateri care mişcă viaţa teatrală sovietică se alimentează, în ultimul timp, cu perspectiva sărbătoririi a 40 de ani scurşi de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. Stagiunea acestui an s-a deschis sub semnul unei comuniuni însufleţite a dramaturgilor şi făuritorilor de spectacole în vederea întîmpinării acestei mari aniversări. Chiar înainte de începutul stagiunii, teatrele au încheiat angajamente de colaborare cu scriitorii dramaturgi şi de pretutindeni — de pe nemăsurata reţea teatrală a Uniunii — ne parvin ecourile febrilelor pregătiri ce se fac în amintirea şi pentru cinstirea acelei zi întîi din douăzeci şi cinci pe care poetul o cîntă ca pe singura zi a cărei limpede lumină n-ai nici o treaptă ca s-o mai atingi.

I. Prut lucreaza la o cronică dramatică a celor 40 de ani care au purtat popoarele sovietice Pe aripele gloriei. Simonov vrea să înfăţişeze momentele măreţe şi eroice ale apărării Moscovei în 1941 şi află patosul potrivit versurilor cu care s-a hotărît să cînte armele şi pe oamenii acelor înălţătoare momente, în clocotul Marelui Octombrie. K. Burunov vede şi el lumina Marelui Octombrie învăluind trezirea la viaţă a poporului turkmen...

În aşteptările oamenilor de teatru şi ale publicului, rodul acestor pregătiri şi strădanii creatoare se vrea măsurat cu rodnicia acelui an — al zecelea de la revoluţie — care a dat teatrului sovietic şi teatrului mondial dramaturgia clasică a unor Vs. Ivanov, Treniov, Vişnevski; fireşte, socotindu-se de la sine înţeleasă, treapta calitativă, distinctivă, pe care o impune experienţa artistică dobîndită de atunci, de la ei, încoace.

*

Am vrea să desprindem din ştirile de mai sus nu numai semnificaţiile aparente. Evocăm astăzi — în al 39-lea an de cînd au fost lansate — salvele de pe Aurora. Ceea ce s-a petrecut acum 39 de ani, pe malurile Nevei şi mai departe pe întinsurile reci şi totuşi clocotitoare ale pămîntului rusesc, nu aparţine — ca izvor de învolburată trecere la viaţă — numai popoarelor sovietice. Vestea salvelor de pe Aurora a făcut cunoscută întregii omeniri bucuria intrării într-o nouă istorie. Ideile Marelui Octombrie au cucerit şi pătruns zi de zi, triumfătoare, mereu mai adînc, în conştiinţa sutelor de milioane de oameni de pe glob. Succesele — pe toate tărîmurile de activitate, *socială, economică, politică, științifică, artistică — dobîndite de Uniunea Sovietică în rastimpul anilor scurși de la revoluție, dacă uluiesc și sperie pe cei care se angajaseră altă dată într-o zornăitoare, asasină dar neputincioasă intervenție armată, apar ca semne pilduitoare și încurajatoare chiar și în privirile și cugetele celorlalți — popoare și oameni — care în afara hotarelor Uniunii Sovietice au izbutit să rupă cătușele exploatării ori suferă încă strînsoarea lor.*

Ce a fost acea admirabilă conștiință revoluționară din noiembrie 1917 ? O poate oricine afla din nenumăratele amintiri, emoționante, cîte au fost povestite generațiilor mai tinere de către cei care au trăit revoluția și anul cruntului dar gloriosului război civil. Pentru oamenii de teatru, e pilduitor să pomenim numele lui Alexei Titov, actorul care inițiase în satul său natal Umansk, din regiunea Kubanului, un Teatru Roșu — asemenea miilor de colective teatrale cîte se întemeiaseră pe atunci în clocotul și focul războiului civil. Numele lui este citat în „Buletinul Artei Dramatice", ce apărea la acea vreme, pentru felul eroic în care a căzut, înfruntînd năvala bandelor albe, după ce, o clipă înainte, animase cu glasul său, de pe scenă, publicul de muncitori și țărani ai teatrului său... E pilduitor să mai pomenim de Vahtangov : el educa pe elevii săi actori și insămînța în ei spiritul revoluționar, folosind priveliștea cenușie și ploioasă a străzilor Moscovei, care se profila sub fereastra studioului său și care era populată de „oamenii cu arme", obosiți de veghe și luptă, dar statornic cu privirile încălzite de revoluția ce săvîrșeau.

Acest spirit revoluționar a intrat în arta teatrului sovietic și a ridicat arta teatrului sovietic pe treptele înalte pe care se află.

Acest spirit revoluționar, partinic — direct, proaspăt — netrecut prin filtrul nici unei inhibiții dogmatice, ori falsificări vulgarizatoare, animă astăzi, la a 39-a aniversare și in pregătirea celei de a 40-a aniversări a revoluției, viața și preocupările omului sovietic, artistului sovietic. În dezlegarea complexelor probleme ce se pun astăzi oamenilor de artă, Maiakovski pare să fie, în acest sens al conștiinței revoluționare, prezent :

Trag poeții la tirade,
bufonează bufonade
scriu de toate, ca să fie :
luptă, steag, oțel, redută
dar această vorbărie
Revoluției — ce ajută ?
Revoluția e simplă...
Versul de sirop, greoi,
nu-i de loc pentru eroi...

Revoluția e simplă... *Spre dobîndirea acestei mari și incandescente simplități a revoluției, se poartă astăzi în Uniunea Sovietică discuțiile privind artele — teatrul, dramaturgia. În spiritul acesta, simplu și nealterat revoluționar, se străduie dramaturgii, regizorii, actorii și se așteaptă, întîmpinîndu-se aniversarea anului 40, urcarea unei noi trepte calitative a artei realist-socialiste.*

*

Și la noi se resimte, în lumea oamenilor de teatru, o vie frămîntare, o teamă de tirania viziunilor și îngerințelor dogmatice, în creația artistică, dorința de a merge *mai departe spre creaţia unor cît mai valoroase realizări. Regizorii caută cu febrilitate premisele şi condiţiile valabile îndrăznelii artistice; actorii se surprind căutînd căile care să-i dezlege de chingile practicilor empirice şi care să le aşeze arta pe baze ştiinţifice, fără să le răpească prerogativele iniţiativei şi personalităţii lor creatoare. Scenografii descoperă în realizările lor de pînă acum că „realismul arhitectonic", pentru care succesul şi preţuirea criticii nu i-au ocolit cîteodată, i-a îndepărtat totuşi de adevăratul realism şi de exigenţele efective ale teatrului. Ei revendică, cu o formulă doar aparent paradoxală, „reteatralizarea teatrului". Cerinţa lor sparge hotarele sferei artelor plastice din teatru. Despre necesitatea teatrului — înţeles ca o necesitate de structură artistică — se arată pătrunşi şi scriitorii de teatru. Recentul prim congres al scriitorilor din R.P.R., abordînd problematica noii dramaturgii romîneşti, a atins printre altele (problema omului contemporan în teatru, problema actualităţii în teatru, problema conflictului, a temei etc.) şi problema conexiunii intime a textului dramatic la elementele scenice care o consacră.*

Discuţiile pe care le poartă astăzi şi problemele pe care le ridică oamenii de teatru romîni vădesc fără doar şi poate eforturile spre depăşirea unui stadiu. Nu e locul să pronosticăm la ce limanuri vor duce aceste strădanii. Ni se pare însă vrednic de subliniat că pasul înainte spre care tind artele teatrale romîne se face în numele şi pentru adîncirea metodei realist-socialiste, pentru netezirea drumului spre o mereu mai desăvîrşită expresie artistică, corespunzătoare variatelor şi subtilelor aspecte pe care le înfăţişează viaţa şi fapta omului contemporan.

S-ar cere ca, evocînd azi zilele Marelui Octombrie, şi noi, cei care osîrdim — cu ample şi variate discuţii şi puncte de vedere — la dezvoltarea artei noastre teatrale, să animăm gîndirea şi intenţiile noastre bune cu acel spirit revoluţionar care străjuieşte, activ şi proaspăt, eforturile artiştilor din Uniunea Sovietică.

Căci şi pentru noi acea zi întîi din douăzeci şi cinci *este, ca şi pentru Maiakovski,* o zi a cărei limpede lumină n-ai nici o treaptă ca s-o mai atingi.

AL. KIRIŢESCU

Marele miraj al vremii aceleia

Ajungi la o virstă cind intoarcerea in trecut se impune cu necesitatea unei confruntări cu tine insuţi. Amintirile nu-ţi repetă, atunci, doar propriile tale drumuri şi zvicniri. Ele se deschid larg cuprinzătoare şi poartă cu sine mai curind lumea şi vremea ta, decit pe tine şi viaţa ta măruntă... Am fost adesea solicitat de umbrele acestei lumi şi acestei vremi. Mai cu seamă in anii din urmă : cind am putut să concep pe Michelangelo şi să reconstitui, alături de el, atmosfera involburată şi inaltă a Renaşterii ; cind mi-am văzut *Gaiţele* ţinind, fără intrerupere, an de an, afişul Naţionalului şi pătrunzind din ce in ce mai adinc, mai răspindit in ţară, intimpinate cu mereu proaspătă simpatie pentru biciuitorul lor de mulţimea an de an crescindă a unui public nici măcar visat altădată ; in timp ce, sub condeiul meu cercau să se aşeze pentru satisfacţia artistică a acestui public nou şi entuziast de muncitori şi ţărani, personaje inrudite cu el, aspiraţii şi mentalităţi proprii lui.

Am fost, in aceşti din urmă ani, martor al unui zbor spre piscuri de a cărui bătaie de aripă m-am pomenit legat şi inălţat, eu şi, odată cu mine, mulţi din lumea şi vremea pe care, bătrineşte, o numesc a mea. Alţii, din lumea şi vremea asta, au rămas jos, inapoi, acolo in ieri. Şi mă văd azi, părtaşul unei alte vremi şi unei alte lumi — tinere, clocotitor innoitoare şi eroice — care transformă in mine nostalgia anilor apuşi, in prilej de scrutare lucidă.

*

Lucrurile nu s-au petrecut nici deodată, nici la intimplare. Schimbarea in conştiinţă a inceput, imi dau seama, in clipele marilor iluzii şi deziluzii cite au cotropit ochii şi inimile noastre in iureşul asasin şi după incheierea veros pecetluită a primului măcel mondial. Se rupseseră atunci, parcă, unele resoarte in gindirea noastră, in felul nostru de a vedea şi judeca, in purtarea noastră faţă de viaţă şi faţă de realităţile din jur. Zic, purtarea noastră, judecata noastră, gindirea noastră. Găsesc necesară o precizare : noi eram scriitorii de bună credinţă. Căci alături de scriitorul care căuta, dezorientat, pentru sine şi pentru oameni, un drum deschis şi o zare limpede, colcăia in nepăsare, conformism, comoditate sau de-a dreptul in venalitate şi arivism, fauna unei scriitorimi fără mesaj ori cu mesajul vindut. Pe aceştia, ştiu bine, nu i-au tulburat prea mult contrastele şi problemele sociale ale vremii. Dedaţi la mondenitate şi turn de fildeş, ei ori nu vedeau, ori priveau amuzaţi, ori promovau cu scrisul lor vărsarea de singe din Piaţa Teatrului Naţional, marea grevă din 1920, ilegalizarea partidului abia infiinţat, prigoana comuniştilor, reprimările de la Lupeni şi de la Griviţa, teroarea şi parăzile legionare, dezlănţuirea celuilalt măcel mondial...

Ei nu înțelegeau sau nu vroiau să înțeleagă substratul și semnificațiile acelor priveliști și întîmplări de tristă amintire. Cu atît mai puțin înțelegeau să facă loc, în scrierile lor, eroilor care le trăiau și problemelor pe care aceștia năzuiau să le dezlege. Scrisul lor, neatins de contingențe, continua plat și molcom, ca în „timpurile normale", să se ocupe de lumea și scandalurile elegante ale saloanelor și alcovurilor, pentru desfătarea acestei lumi.

Semnificația marilor întrebări sociale ce s-au pus, îndată după primul război, ne-a scăpat, nu-i vorbă, și nouă, celor care nu eram și refuzam să fim „culturali" în înțelesul, chiar pe atunci, pejorativ. Dar e îmbucurător să vezi astăzi — după limpezirea atîtor ape tulburi prin cîte ai trecut, și cînd se cercetează cu atîta serioasă aplicare ce a rămas bun din așa-numita epocă dintre cele două războaie —, e îmbucurător să vezi că măcar punctele de pornire ți-au fost juste și utile, dacă soluțiile au fost rătăcite și inoperante.

Mi-ar fi greu și, socotesc, nu e chemarea mea să stabilesc ierarhie de valori. Dar cert e un lucru. Dincolo de orice scară de valori și deosebiri de stil sau preocupări, scrisul nostru, al majorității dramaturgilor din această amară epocă, are o notă comună. El privește cu osebire la omul de rînd — la viața lui, la psihologia lui, la necazurile și micile lui bucurii; cînd privește la ranguri, la lumea suspusă, scrisul nostru poartă pecetea viziunii omului de rînd: ironia ori scrîșnetul, sarcasmul ori disprețul. Dacă a înflorit vreo dramaturgie în epoca noastră a bătrînilor, aceasta a fost o dramaturgie satirică. (A fost și dramă, dincoace de satiră, în această vreme; dar, tot așa, o dramă a straturilor de la periferia vieții sociale, o dramă a năzuințelor spre lumină și descătușare). Firește, ceea ce afirm e supus unui multiplu joc al nuanțelor care pornește de la curajul rostirii răspicate a cuvîntului, și de la forța de pătrundere în adîncul problemelor. Dar, încă o dată: nu asta — și nu pilde, mai cu seamă — interesează. Ci faptul în sine: întîi, deși ispitită de multe școli și mode stagnante și diversioniste, deplasarea inspirației noastre spre realitatea reală, spre viața omului — cum se zicea — cumsecade; apoi, atitudinea critică, uneori vehement și incisiv critică, la adresa așezării sociale, a oamenilor și a moravurilor specifice așezării. Nu era propriu-zis o trăsătură distinctivă de esență, în toate acestea. Cînd Rebreanu a scris *Plicul*, i s-a reproșat că a împrumutat mijloacele comice de la Caragiale; Mușatescu a fost învinovățit de... caragialism; *Gaițele* mele au fost osîndite, printre altele, tot cu argumentul Caragiale. De la *Plicul* la *Gaițele* și după, orice comedie în care umorul spărgea hotarul spumosului gratuit, pentru a țintui cu semnul infamant al ridicolului false valori consacrate de regimul de ieri, era neîntîrziat întîmpinată cu reproșuri, învinuiri și osînde, de publicul oficial; mai totdeauna, cu Caragiale — marele răsturnător de valori — pe buze. Era un adevăr, dar și un omagiu nedorit, în aceste sentințe ce se voiau dirimante ale acelui public, care socotea că poate minimaliza cu atributul vetustului ori, pe linia unor vechi răstălmăciri, cu atributul vulgarității, și pe Caragiale și operele noastre.

Umor răsturnător de valori, mai just de nonvalori: dacă am izbutit, cît de cît, să-l practicăm, am izbutit, cred, mult. Mai mult nu se putea. Nu se putea subiectiv vorbind. Conștienți că aparținem prin ce eram și prin felul cum eram tratați, straturilor umane oropsite, eram totuși prea legați prin educație de coordonatele morale și ideologice ale vremii. Nu ajunsesem să pătrundem din istoria acelor ani, decît necesitatea înfierării nedreptății și silniciilor, uneori și necesitatea răsturnării unor poziții ale hazardului — dar nu și necesitatea răsturnării instituțiilor, principiului de dominație a regimului. Îndreptările pe care eram în măsură să le preconizăm nu ignorau pozițiile de înfruntare dintre clase, dar ignorau caracterul de neîmpăcat al acestei înfruntări. Soluțiile de compromis, aduse din condei, a căror artificialitate o resimțeam adesea noi înșine, apăreau de aceea precipitate în finalul pieselor noastre, ca o dulcegărie conformistă, în care — în felul și după croiala lor — nu credeau însă nici fotoliile de orchestră, nici galeria. Asemenea soluții erau însă mai ușor acceptate în comitetele de lectură ale teatrelor — și mai gustate de majoritatea unui public care nu putea „suporta" mizeriile vieții — decît soluția faptului divers cotidian, a lipsei de perspectivă, a dezamăgirilor definitive, a gesturilor supreme.

*

Am scris rîndurile acestea în preajma aniversării și pentru cinstirea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Luminile ei se revarsă astăzi libere și bogate în cugetele noastre. La izvoarele ei de lumină ne-am adăpat în această vreme, liberi de obscurantismul și teama care au îmbîcsit pînă mai acum 12 ani gîndirea, conștiința și condeiul nostru. Folosim astăzi ca pe niște termeni familiari și scumpi noțiunile spirit de partid, popor, realism socialist... Nu mai concepem arta în afara slujirii progresului, în afara intereselor mari ale mulțimilor muncitoare, în afara misiunii de a educa și transforma pe omul zilelor noastre în spiritul patriotic al muncii pașnice și constructive, pentru făurirea unei vieți la temelia căreia stă ca principiu demnitatea umană.

O dramaturgie nouă s-a născut — cu toate anevoințele și poticnirile oricăror începuturi — ; în ea cată să se afirme ca erou nou de teatru, omul nou al zilelor noastre. Proiecția acestui om însă, cu toate virtuțile, avînturile, credințele și faptele ce-l caracterizează, a fost ridicată, acum 39 de ani, de volbura revoluționară a Marelui Octombrie.

Nu e greu să deslușești în tot ce bucură astăzi poporul și țara — cu cîte s-au realizat și cu perspectivele către care tindem — darurile Revoluției. Dar și întoarcerea în trecut îmi revelă deodată luminile Revoluției în tot ce a rămas valabil din cîte am așternut pe hîrtie în epoca de căutări și rătăcire, trăită între cele două praguri ale războaielor. Scrisul nostru ni se arată deodată aflat sub semnul marelui miraj al vremii aceleia : „experiența bolșevică". Această „experiență" n-a însuflețit doar brațul și pieptul comunistului, despre existența căruia dacă știam ceva, despre fața și lupta căruia bănuiam prea puțin. „Experiența bolșevică" a stimulat scrisul nostru — chiar dacă nu conștient, chiar dacă indirect — la îndrăzneală. La îndrăzneala de a rezista puzderiei de școli și mode așa-zis înnoitoare, pentru a prelua de la Caragiale — de la buna noastră tradiție realistă, așa vetustă și vulgară cum era taxată — forța atacului nostru satiric ; îndrăzneala de a privi ca pe un *personaj* și de a mîngîia pe omul cumsecade și necăjit al străzii ; îndrăzneala de a opune simplitatea și curăția lui de caracter, dezmățului și înfatuării „personalităților" cu nume sonore de la Cameră și din saloane ; îndrăzneala de a lua în răspăr lumea acestor personalități și de a îngălbeni — cu umorul nostru — rîsul lor. Dacă scrisul nostru a izbutit să șubrezească cît de cît piedestalul lor social și politic, aceasta s-a datorat, poate fără știrea noastră, dar cu certitudine, ecourilor lui Octombrie 1917, care au iscat și la noi, ca pretutindeni în lume, acel irezistibil miraj al izbăvirilor de rele, mirajul revoluției socialiste.

Am convingerea că nu greșesc. Dovadă, operele noastre de *atunci*, intrînd astăzi în patrimoniul revoluționar al poporului. Dovadă, scrisul nostru de azi care, închinat fără aprehensiuni și fără dibuiri așezărilor revoluționare, nu-și reneagă ci, în bună parte, se continuă din ceea ce a fost bun și de bună credință ieri. Dovadă, aplecarea mea bătrînească asupra trecutului, pătrunsă nu de aburii nostalgiilor sterile, ci de bucuria de a regăsi luminile Revoluției din Octombrie încălzind nu numai străduniile de amurg ale scrisului meu...

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Propuneri analitice

Arătam în articolul din numărul trecut al revistei, de ce a fost firesc ca nefericita concepție despre „scenariul literar", după care un scenariu trebuie să-și dovedească însușirile artistice neapărat la lectură și să fie judecat după însușirile lui „literare", nu putea duce decît la insuccese în serie, sfîrșite într-o fundătură fără soluție. Dar subliniam cu acest prilej că nu găsim mai fericită nici concepția care a dominat, după cît se pare, la „Consfătuirea creatorilor în cinematografie", aceea a scenariului de resort regizoral, a textului pretext pentru exerciții regizorale în cinematografie. Ca și în teatru, și în realizarea filmului se impune primatul textului.

Nu ne-am închipuit nici o clipă că prin asta am lămurit datele problemei. De altfel, gîndul nostru nu a fost decît o expunere aporetică, în realitate o invitație la discuție. Condițiile tehnice în care apare o revistă lunară nu ne-au îngăduit să așteptăm eventuale obiecții și propuneri, ca să știm în ce puncte ale malului bate eventual șivoiul discuției, pentru îndrumarea ei mai departe. Ne mulțumim de aceea cu un material indirect, însă interesant ca date, care ar putea să stimuleze felurite observații. În „Gazeta literară", unul dintre fruntașii criticii dramatice de azi, Vicu Mîndra, publică, în cadrul unei serii, un articol „Despre caracterul scenic al dramei", care ni se pare interesant. O discuție nu e dialectică, dacă nu dă locul cuvenit termenilor inițiali, dacă afirmațiile luate în considerație nu își păstrează fața proprie. Iată de ce vom urmări mai de aproape firul esențial al expunerii făcute de confratele nostru. Vicu Mîndra amintește din capul locului formula lui Thibaudet, critic literar de mare reputație în Franța dintre cele două războaie, formulă „care proclamă superioritatea spectacolelor într-un fotoliu" asupra celor din sala de teatru. „Thibaudet deosebea astfel în literatura dramatică... teatrul-teatru, de teatrul-literatură... Teatrului-teatru îi refuza orice legătură cu literatura... Lăudînd „teatrul-literatură" al lui Lenormand, criticul subliniază ca pozitivă construcția epică, de roman a pieselor acestuia, adică tocmai divorțul afirmat cu legile genului dramatic..."

Thibaudet era în mare măsură un erudit și un pervertit al literaturii, „de la chose littéraire", fără prea multă sensibilitate pentru harul artistic. Preferința pe care el o acorda lui Lenormand față de Marcel Pagnol arată că între contemporanii săi, privirea criticului se plimba confuză. Urmașii indirecți ai lui Thibaudet sînt cei care gustă cu poftă acel hibrid care este „scenariul literar". Puțin înainte de războiul celălalt, trăia în Franța un autor dramatic foarte subțire, care scria piese *crezute foarte intelectuale şi erau foarte preţuite de esteţii timpului său. Se numea François de Curel şi este astăzi tot atît de puţin jucat ca şi Lenormand cel preţuit de Thibaudet. Fireşte că Vicu Mîndra nu e de părerea lui Thibaudet.* „El avea desigur dreptate atîta vreme cît nega valoarea literară a teatrului meşteşugăresc, redactat cu vervă superficială şi bazîndu-şi succesele exclusiv pe lovituri de teatru pregătite cu măiestrie".

Aci, termenul „valoare literară" ar putea să ducă la confuzii. Ar putea să apară ca o întoarcere la „teatrul-literatură". Confuzia este numai terminologică şi e datorită faptului că, în decurs de două mii cinci sute de ani, Teoria Artei nu a izbutit să determine nici unul *dintre termenii folosiţi în discuţiile despre artă. Vicu Mîndra, aşa cum este tradiţia, gîndeşte „literatura" ca un gen artistic, iar poezia, romanul, literatura dramatică etc. drept speciile lui. Am spus „etc.", fiindcă şi critica (literară, plastică, dramatică, muzicală, cinematografică, iar etc.) sînt tot specii literare. Numai că această concepţie îngăduie oarecum ca punctul de vedere al lui Thibaudet şi al partizanilor „scenariului literar", gonit pe uşă, să se întoarcă pe fereastră, calităţile esenţiale ale teatrului trebuind să coincidă cu cele literare (stil, frumuseţea limbii, erudiţie, farmec, „originalitate" etc.).*

Tînărul critic însă, datorită bunului simţ transcedental al culturii, cît şi propriului său bun simţ, depăşeşte dificultatea, şi o depăşeşte aşa cum s-a făcut totdeauna în două mii cinci sute de ani, sărind de pe linie cu seninătate comodă.

Citind pe A. W. Schlegel şi pe Belinski, d-sa scrie :

„Am vrea astăzi să precizăm tocmai faptul că valoarea literară (?) a operei dramatice este condiţionată nebănuit de mult tocmai de virtuţile sale scenice. Intr-adevăr, cum putem să discutăm valoarea unei piese fără a ne opri asupra profunzimii caracterelor sale ? Şi cum putem dobîndi succese în analiza caracterologica a personajelor, fără a judeca intensitatea şi valabilitatea conflictului în care se limpezesc trăsăturile eroilor ?"

Desigur, dificultatea a fost depăşită, dar privind cu atenţie formularea d-sale despre „virtuţile scenice", nu putem să nu băgăm de seamă că „profunzimea caracterelor", precum şi „intensitatea şi valabilitatea conflictului" sînt „virtuţi" care se cer şi romanului, şi filmului. (Lăsăm de o parte alte două-trei „virtuţi", ca : „atmosfera specifică, logica intrărilor şi ieşirilor din scenă" şi „nervul dramatic", deoarece în zona asta formularea ni se pare grăbită şi ar merita o discuţie apropiată, primejdie fiind să ne depărteze de punctul de vedere al „Primatului textului", care e sprijinit de Vicu Mîndra cu aceeaşi hotărîre ca şi de noi).

Ceea ce ni se pare sigur, e însă că aceste „virtuţi" sînt şi ale filmului, şi ale romanului. Nu sînt, cu alte cuvinte, „specifice teatrului", mai bine zis dramei. E de netăgăduit că un roman bun ca şi un film bun se întemeiază pe caractere puternice şi conflicte intense, în zonă superioară. Şi atunci, ce este propriu teatrului şi ce e propriu cinematografului ?

Cu aceasta, revenim însă la discuţia începută în numărul trecut al revistei. Primatul textului nu poate fi pus în discuţie nici în regia teatrală, nici în regia cinematografică. Textul este cel care reprezintă creaţia propriu-zis : caractere, probleme şi conflict intens. Chiar atunci cînd e vorba de un scenariu oral. Ne gîndim adică la unii regizori mari care au lucrat de-a dreptul, fără scenariu, regizorul creînd scenariul pe măsura turnării filmului.

Dar atunci, se pune iar întrebarea cu care încheiam data trecută. Ce rămîne regizorului în ambele împrejurări ? Care e contribuţia artistică a regizorului în teatru, în cinematograf ?

P. S. *Intre timp ni s-a dat prilejul să citim în „Film", publicat pare-se integral, chiar referatul „Consfătuirii... creatorilor în cinematografie" redactat de un* *grup de creatori. El confirmă bănuiala inspirată de cele două articole, citate în numărul trecut, despre unele grave confuzii teoretice. Se impune în mod cu totul dogmatic un citat nefericit (pare-se trunchiat) din părerile marelui regizor sovietic Eisenştein şi de aci erori consecutive. Din fericire însă, şi aci, bunul simţ dar mai ales ceea ce am numi un admisibil instinct de conservare şi progres al filmului romînesc biruie. E atît de pasionat, de viu şi de documentat acest referat că dacă n-ar fi confuziile teoretice am spune că este excelent redactat. El lasă să se vadă, că mai mult decît în celelalte instituţii creatoare în artă, problema no. 1 în cinematografia romînească este problema conducerii. La Teatrul Naţional de pildă succesiunea cauzală în creaţie poate fi (în mod provizoriu, impropriu şi pînă la urmă cu scadenţă periculoasă) următoarea: actor-regizor-director. Dacă ai actori buni, regizorul face distribuţia şi nu-şi mai bate capul, iar directorul se lasă în seama regizorilor lui. Dar în cinematografia romînească n-ai actori care să ducă totul pe umerii lor. Aci conducerea trebuie să creeze succesii: scenarişti, regizori, actori. E neapărat necesară o conducere aptă să vadă şi să deosebească un scenariu autentic, să selecţioneze regizorii care la rîndul lor trebuie să creeze actorii necesari, cum au făcut toţi marii regizori în istoria cinematografului universal. Unii dintre aceştia au ştiut să lucreze cu actori mediocri, folosindu-le abil defectele, dar au ştiut. Cu alte cuvinte, ai conducere, ai cinematografie romînească. N-ai conducere, realizezi ceea ce s-a realizat pînă în ultimul timp. Dar cei care, pe lîngă alte importante răspunderi, au şi răspunderea dezvoltării culturii romîneşti, ca şi poporul muncitor vor mai mult decît atît, mult mai mult.*

bilete de papagal

TUDOR ARGHEZI

Cu păpușile lui Obrazțov

E-adevărat, cerută și răsfățată de fetițe, și preferată, păpușa indică incă din leagănul de pruncă al viitoarei femei instinctul de mamă. E adevărat poate că păpușa din vitrina cu cadouri derivă din ancestralul fetiș. E adevărat și că păpușa e o jucărie. Multe sint adevărate.

Dar mai poate fi și altceva adevărat, că provizoriu, omul, renunțind la conservarea mădulărilor lui in mumie, și-a creat un semen rezistent și nemuritor, fraged, pur și incoruptibil. Îi trebuia poate naivului și o consolare, o icoană care să-i aparție lui, croită de miinile lui, fără colaborare cu acela care-l zămislise pe el din ștofa noroiului frămintat. Păpușismul omului a mers, de la cirpă, și la statuie — auzi dumneata ? — la marmură, la bronz ! Fantoma de carne se eternizează ! Să nu-ți faci ție chip cioplit a fost o glumă de Bizanțiu ortodox, omul și l-a făcut cioplitul și cu dalta și cu pensula și cu manuscrisul, cuvintele fiind relative și a ciopli mai insemnind și a gîndi : verbele se imprumută.

Este, intr-adevăr, adevărat că lumea caldă, de carne și grații, amestecată intim cu ea, trăiește intr-o lume de păpuși artificiale, păpușile frumoase ale dragostei fiindu-i de mult plăcute, lipite de sufletul și simțirea bietului om.

Păpușile din notele de-aci sint numai de postav, mătase, catifea și cilț, obsedante, inmulțite și devenite probleme. Proprietatea lor esențială e că tac ca pămintul, ca iarba, ca floarea, ca păsările, ca peștii și ciinii. Niciodată nu s-a putut auzi leopardul de pluș debitind insanitățile omului limbut.

Omul se indrepta tocmai către păpușă, către tăcere, cind ajutat de tiparniță, incepuse să scrie, și a pierdut singurul moment potrivit pentru a renunța la omiletică și elocință și a rămine retractil. Păpușile pe care le intilnești prin casă, uitate de copiii ajunși la maturitatea disprețului juvenil, te turbură, inocența privirii lor te urmărește fixă, te cercetează. Ele se uită, știu despre tine rușinile pe care le ascunzi, te scrutează fără să te admire, refuză să ințeleagă, să se explice, să se apere sau sa acuze, — ca stelele, ca apele, ca lumina. N-au bale și sudoare, de-abia miros a nițel clei și nițel busuioc. Fericitele, nu se istovesc și nici nu gindesc ! Am acasă un portret de păpușă iscălit Tonitza, proaspătă, curată, uimită neintrerupt.

Am intrat odinioară in trei ateliere, unul de păpuși, unul de viori, unul de ceasornicar : cite o mică vecie și cite un mister in fiecare. Nu m-am simțit decit in marile biblioteci, goale, fără cititori, atit de bine, ca in aceste vrăjitorii, in care se nasc oamenii minusculi, se incearcă armoniile ecoului fragil și se reduce timpul la un tic-tac. Cite un Dumnezeu de om, de-al nostru, cocoșat pe materiale și scule, scotea cite o minune nouă, ai fi putut spune din nimic, din vasta depărtare dintre osirdie și rezultat.

La Moscova am stat cite 3 ore in teatrul de păpuși al lui Obrazțov. Acest profet a realizat lumea visată de filosofie și teatrul care va rămine să exprime viața interioară, secretă, cind filmul o să alunge de pe scenă pe autor și actor, care joacă puțin și grăiesc prea mult. Spectacolul adevărat degenerează tot mai cumplit in tirade și dezbateri de tribunal și in psihologii falsificate. Emoției nule i se substituie surogatul disparat al unui text, de obicei mediocru și al unui decor trebuind numai indicat, zugrăvit ca un scop in sine. Obrazțov nu e un om de toate zilele : departe de asta. Marele compozitor de gingășii cu substrat a fost un actor, un bun actor, ostenit de monotoniile dintre idilă, flagrant delict și concubinaj. Căutind un adevăr in teatru l-a găsit la păpuși. El joacă păpușile cu o crispare de sentiment in fiece atitudine și gest. Caricaturile lui geniale trăiesc adinc. Păpușa directorului de scenă iese in program după fiecare fragment de spectacol, in frac, și gura lui de broască spirituală anunță ce urmează. Salută, pleacă și reapare. Două păpuși de valeți aduc pianul din culise, ca să cinte cu degetele ușoare pianista blondă, subțire, diafană și din gitlejul gargarizat in tremolo pe măsură, primadona obeză, maură și ochioasă. Prestidigitatorul e sublim. El face sumedenii de nimicuri simbolice, pe care scamatorul celebru nu știe să le joace. Cățeii păpuși se plimbă adevărat pe marginea rampei de velur, intr-o distribuție variată la nesfirșit in multitudinea ei.

Caracteristica de interes artistic a păpușilor e in general mișcarea strimbă, nefirească și voită, specifică personajelor in acțiune. O păpușă care ar reproduce pe actorul normal n-ar avea nici o personalitate. Păpușile joacă pe de o parte țeapăn și pe de alta cu o elasticitate de-a curmezișul. Obrazțov trebuie să fi studiat săriturile anapoda ale iezilor, copilăria stingace, tremurul, aplecarea lanurilor de spice-n vint, mersul de-a'ndărătele, trezirea din somn, omul beat, suficiența ingimfată a curcanului. Păpușeria lui e un lirism și o satiră. Perfecțiunea delicată a jocului, inălțată pină la firimitura de nuanță e cu neputință de obținut pe scena și in ființa actorilor actori.

Scenele se mișcă deasupra unui gol nevăzut ca de orchestră, ascuns inlăuntrul unei loji care ține cit fundul sălii, și deasupra căruia se petrece repertoriul. Cortinele opace alternează cu cortinele transparente și culorile degradate ale atmosferei sint estompate ca in pastel. Publicul părăsește sala cu părerea de rău că după ce obosesc și păpușile, și manipulanții, invizibili, excelenți artiști, nu durează spectacolul pină la ziuă, pină a doua zi la prinz — și sint in public, printre rușii care constituiesc masa spectatorilor de fiece seară, compactă, toate neamurile din Europa, entuziasmate de opera lui Obrazțov. E un Paradis dantesc, tipărit cu litere minuscule, o ediție a *Iliadei* și *Odiseiei*, microscopică, pe hirtie de țigare, pentru buzunarul de jiletcă.

Deprindere simpatică, la finalul spectacolelor din Moscova, cind sfirșindu-se spectacolul, orice spectacol, artiștii se prezintă in front dinaintea draperiilor care inchid scena, publicului, ca să-i mulțumească printr-o inchinăciune că i-a urmărit. Însuflețitorii păpușilor lui Obrazțov, așezați la rind, de mină și in brațe fiecare cu păpușile pe care le-a animat, meșteri subtili și dibaci intre ei cu o colegă, in salopete și cu brațele nude, care de care mai frumos, primesc ovațiile, meritate la superlativ.

Nu ai fi bănuit că de la Vasilache jucat deasupra unei perdele roșii la Moși, intr-o baracă de pinză, unde un ginere și o soacră se băteau in capetele de lemn cu ciomagul, drept orice dramă, comedie și haz, păpușa ar fi putut să ajungă artista unei arte mari in plină ascendență. Poate că și teatrul „Țăndărică“ ar insemna o evoluție la București, dar numele de cumnat de circiumă și mahala pe care-l poartă și care-i necesar să fie schimbat, nu-ți lasă conștiința să te duci să-l cunoști.

O foarte interesantă tendință, schițată fortuit in balet, s-a manifestat uneori la noi in jocul intenționat rigid al dansatoarelor, in mișcări rupte, de păpușă. Văzut cindva in spectacolele Capsali-Mitiță Dumitrescu, era de așteptat să se arate intr-un program mai amplu organizat. Dansul ar putea să scoată din gesticularea amorfă și nătingă efecte de frumusețe substanțială. Dezarticularea membrelor și dezlinarea ritmului, studiat din punctul de vedere al descompunerii verticalei și curbei, cugetată, ar adăuga la indătinatele „poante“ și la savantul „grand écart“ repetate la nesfirșit, ca niște mari modele de un clasic venerabil și invechit, mijloace de expresie inedite, in estetica elegantă a coregrafiei, sinteza, dacă vine vorba, a tuturor artelor intilnite intr-o clipire de ochi.

La o demonstrație oficială pentru amatori, maestra de balet Vera Proca a dat cu ansamblul dumisale, intr-un șir de poeme ale cadenței plastice, adecuată la inflexiunile de sălcii ale amforei omenești, o pildă a farmecului, ondulat cu pasul, coapsa, brațele și grumazul, al formei neliniștite. Între schițele sale de sugestie și intuiții de Tanagra, maestra Proca, exprimindu-și valențele artistice variate, a realizat și priveliștea de fringere, destrămare și urzire din nou a păpușii. Iluzia, sugestia, schema și umbra : ultimul cuvint in ceea ce se numește artă.

LASCĂR SEBASTIAN

Ceva despre Federico Garcia Lorca

Vorbim îndeobște despre „dramă" și „dramaturgie", despre „teatru" și „spectacol". Şi uităm aproape cu desăvîrșire de *poezia dramatică*. Poate unora o să le vină greu să creadă: cu toate astea, teatrul — dacă-și împlinește misiunea — este poezie.

De cîte ori însă ne vom aminti de Federico Garcia Lorca — „poetul național al Spaniei", cum l-a numit criticul Damasso Alonso, poetul „iubit de popor ca o chitară", cum a spus despre el Pablo Neruda — de atîtea ori ne vom aminti implicit și de poezia dramatică.

Şi, iată a venit prilejul să ne aducem iar aminte de Federico Garcia Lorca. S-au scurs 20 de ani de la uciderea lui de către franchiști, cînd poetul abia împlinise 37 de ani. Era în august 1936. Aproape de Granada, unde își durase un adăpost, Garcia Lorca își termina puternica dramă *Casa Bernardei Alba* și plănuia o nouă piesă: *Dărîmarea Sodomei*. În vremea asta, de vreo zece zile, războiul civil se dezlănțuise. Franchiștii — prin surprindere, ca furii — invadau sudul Spaniei, sprijiniți de armele însîngerate ale lui Hitler și Mussolini. Ţinta lor: răsturnarea guvernului republican de la Madrid și instaurarea regimului fascist, cu întoarcerea la integralele privilegii ale latifundiarilor, marilor industriași și ale bisericii. Pînă una-alta, printre primele „acte de bravură" ale năvălitorilor — furtișaguri, incendii, violuri, asasinate — a fost și arestarea poetului. Însă i s-a făcut favoarea de a nu fi îndelung reținut în închisoare: scos repede din beci, poetul a fost executat undeva, pe o șosea, nu departe de Granada lui natală. Iar în Granada, cărțile lui, grele de o pasionată iubire de patrie, i-au fost arse în piața Carmen.

E bine, mai întîi, să reținem cîteva mărturisiri ale poetului, din care se desprinde concepția lui despre dramă și teatru.

La 8 aprilie 1936, deci numai cu cîteva luni înainte de asasinarea lui, Federico Garcia Lorca răspunde unui interviu pe care ziaristul Felipe Morales i-l ia în gazeta „Apărătorul Granadei". Iată întîia lui mărturisire:

„Teatrul a fost totdeauna vocația mea. Am închinat teatrului nenumărate ceasuri din viață. Am o concepție despre teatru, într-un anumit sens, personală și rezistentă. Teatrul nu-i altceva decît poezia care se înalță din carte și devine umană. Devenind astfel, poezia vorbește și țipă, plînge și deznădăjduiește. Teatrul pretinde ca personajele care apar pe scenă să poarte un costum de poezie, dar să lase să li se vadă oasele, și sîngele. Personajele trebuie să fie atît de omenești, atît de cumplit de tragice, atît de puternic legate de viață și de clipă, încît să-și poată arăta toate trădările, incit să ne lase să le cintărim durerile şi să simţim cum de pe buzele lor ţişneşte toată forţa cuvintelor lor pline de dragoste sau de dezgust.

Ceea ce nu mai poate continua este supravieţuirea acelor personaje dramatice care urcă azi pe scenele noastre, călăuzite de insăşi mina autorilor lor. Sint personaje găunoase, absolut vide, a căror jiletcă te lasă să ghiceşti doar un ceasornic care a stat, un schelet fals, artificial sau scirnăvia unei miţe pe care o descoperi prin poduri. Astăzi, in Spania, cea mai mare parte din autori şi actori ocupă o zonă abia intermediară. Se scrie teatru pentru publicul din loji, iar parterul şi galeria sint lăsate nesatisfăcute. Să scrii pentru loji, e lucrul cel mai trist de pe lume. Publicul care vine la teatru rămine frustrat, şi publicul virginal, publicul ingenuu, adică publicul popular, nu inţelege de ce i se vorbeşte despre probleme pe care el le dispreţuieşte in conversaţia lui cea mai banală..."

E limpede. După opinia poetului — exprimată atit de inflăcărat, atit de pătimaş — teatrul e poezie. Însă nu o poezie abstractă, „absconsă", pornind de la te miri ce asociaţii zămislite de o minte răsturnată ori de bravada cu orice preţ a unui poet snob ce se complace in a se falsifica singur. Ci poezie umană. Poezie devenită om in carne şi oase. Poezie puternic legată „de viaţă şi de clipă". Aceea care va exprima durerile sau trădările, dragostea sau dezgustul omului. Cealaltă „poezie" — „scrisă pentru loji" — trebuie alungată din teatru, ca o intrusă netrebnică.

Într-alt loc, Garcia Lorca declară cu tărie, ca pe un lucru ce respinge orice contradicţie :

„Poporul care nu se foloseşte de dezvoltarea teatrului său — acela dacă nu e incă un popor mort, nici departe de moarte nu-i.

Tot aşa, teatrul care nu se armonizează cu bătăile pulsului social-politic al ţării lui, nu vede armonia culorilor in peisajele ei, nu răspunde ca un ecou frămintărilor poporului său, nu pătrunde in spiritul lui, nu plinge cu lacrimile lui şi nu ride cu risul lui — asemenea teatru nu are dreptul să se numească teatru ; e un club pentru cartofori, ori acel lăcaş unde — ce poate fi mai groaznic decit asta ? — iţi omori timpul."

E şi mai limpede. Da, de bună seamă, teatrul este poezie ; da, teatrul este anume acea poezie care „se inalţă din carte şi devine umană" ; insă nu poate fi umană dacă nu se armonizează „cu bătăile pulsului social-politic al ţării".

În sfirşit, pentru a ne face o idee completă despre părerile pe care Garcia Lorca le are asupra poeziei dramatice şi teatrului, să desprindem citeva rinduri din prologul rostit de „Autor" la *Nemaipomenita pantofăreasă :* „...imprejurarea că deseori teatrul se transformă in casă de comerţ sileşte poezia să ocolească scena in căutarea altor sfere, in care publicului nu i se mai pare straniu că, de pildă, copacul se preschimbă in nour de fum, iar din trei peşti se fac, prin dibăcia miinii şi a cuvintului, un milion de peşti cu care mulţimea işi potoleşte foamea.

Autorul a hotărit să facă dintr-o simplă pantofăreasă cu temperament focos eroina sa principală. Peste tot de-a lungul comediei, trăieşte şi respiră imaginea poetică : numai că autorul a imbrăcat această imagine in rochie de pantofăreasă, intipărind piesei sale caracterul unei fabule sau al unei romanţe populare.

Publicul să nu se mire de năbădăile pantofăresei ori de apucăturile ei sălbatice, căci ea se află in veşnică luptă şi cu realitatea care-o inconjoară, şi cu fantezia, cind aceasta devine realitate".

E vorba, deci, ca poezia dramatică — devenită umană, legată de viaţă şi de clipă, armonizată cu bătăile pulsului social-politic al ţării — să nu se mărginească a exprima realitatea umană aşa cum ni se infăţişează ea zi de zi, ci s-o transfigureze poetic, cu mijloacele fanteziei artistice, aşa ca in *Testamentul* poetului Tudor Arghezi :

...Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpini.
Şi frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane.
Făcui din zdrenţe muguri şi coroane...

Da, imagini poetice: visuri şi leagăne, muguri şi coroane pentru „urmaşii stăpini", — şi „un milion de peşti cu care mulţimea să-şi potolească foamea", foamea de ideal. Poezia dramatică va să desfăşoare veşnica luptă a omului cu realitatea care-l înconjoară, întru atingerea „fanteziei" sale, adică a dorurilor, ţelurilor, năzuinţelor sale spre mai bine. Şi odată cu preschimbarea fanteziei în realitate, lupta se va duce mai departe împreună cu însăşi această fantezie, tocmai fiindcă a devenit realitate. Nu este oare aceasta, în esenţă, procesul propăşirii alcătuirilor umane?

Iată, pe scurt, *teoria* lui Federico Garcia Lorca despre poezia dramatică şi despre teatru.

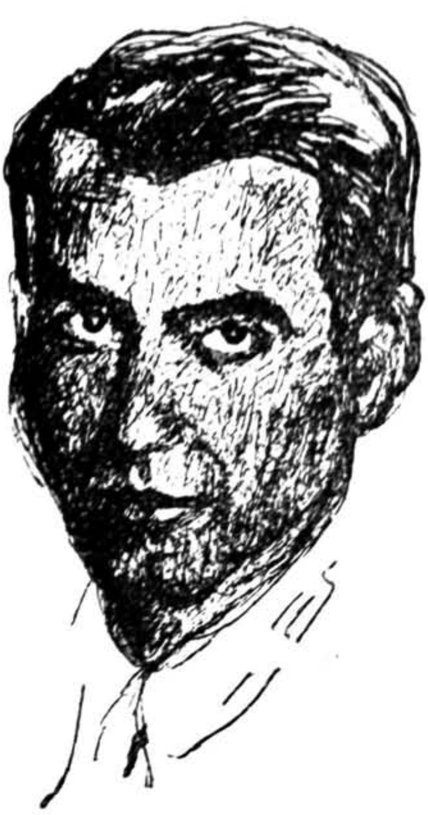
Însă cu ce mijloace a izbutit poetul să dea viaţă artistică acestei „teorii", într-o operă care i-a adus popularitatea şi nemurirea?

Opera lui Federico Garcia Lorca — şi cu deosebire opera lui dramatică — işi trage seva din „marile tradiţii ale literaturii clasice spaniole şi din folclor", ne spune criticul sovietic F. V. Kelin[1].

Există în Spania o puternică literatură teologală şi una de Curte. Catolicismul spaniol atît de aprig se oglindeşte în nenumăratele scrieri ale unor monahi, canonizaţi sau nu: Santa Teresa de Avila, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Padre Rivadeneira etc. Nu sînt cu totul scutiţi de influenţa credinţei creştine — ceea ce se explică lesne la acel moment istoric — nici Jorje Manrique, nici Calderon dela Barca, nici Lope de Vega, nici chiar Cervantes. Dar cîtă vreme la cei dintîi este vorba de un conformism perfect şi total, un catolicism sută-n sută — la marii creatori de literatură, cei ce au aşezat temeliile literaturii spaniole, e vorba de „creştinism social", şi nu numai de proteste şi critici la adresa nedreptei orînduiri sociale, ci critici şi proteste directe împotriva tocmai a Iglesiei şi Casei Real.

Pe de altă parte, masele împilate uită foarte adesea pe dumnezeu. Pentru ele, credinţa este ori consolare, ori superstiţie, ori pur şi simplu un automatism. Literatura clasică spaniolă işi bate joc de aceste consolări mincinoase, de aceste sumbre superstiţii, de toate acele automatisme care imbecilizează pe om — şi o face de pe poziţia unei adînci iubiri pentru poporul hărţuit şi oprimat. Dacă, în popor, credinţa religioasă, mai ales în forma atît de rigidă a catolicismului spaniol, ar fi fost neclintită, n-ar mai fi fost posibile nici răscoalele atît de dese, fie cele ţărăneşti, fie ale armatei maritime, acele *pronunciamientos*, nici — mai tîrziu — existenţa anar-

Federico Garcia Lorca, desen de Mircea Alifanti



---

[1] In articolul introductiv la „Federico Garcia Lorca" *Izbrannoe* (Opere alese). Goslitizdat, Moscova, 1944.

hismului spaniol în atît de mari proporții. N-ar fi fost posibilă nici existența bogatei literaturi denumite „picarescă", zugrăvind acea categorie socială care, nefiind încă o clasă, nu era mai puțin răspîndită, în forma ei anarhică și protestatară: *los picaros*, acel soi de lumpenproletariat. De la clasicul Francesco Gomez de Quevedo y Villegas și pînă la contemporanul Pio Baroja, „picarii" sînt mereu prezenți în literatură, cum sînt prezenți și în societatea spaniolă.

Iată cum toate aceste realități străbat conținutul literaturii clasice spaniole. Și nu numai ele. Dar și aspirațiile celor încătușați, dorul de libertate și viață omenească. Nici nu se putea să fie altfel. Marii artiști sînt mari prin aceea că exprimă „durerile poporului" lor, că „se armonizează cu bătăile pulsului social-politic al țării", iar poporul și țara nu erau nici Iglesia, nici Casa Real.

Dar folclorul ?

„În lirica populară (spaniolă, *n.n)* moartea apare totdeauna împreună cu iubirea", constată F. V. Kelin. În *Miorița* noastră — adăugăm noi — această dublă prezență trăiește cu o deosebită vigoare a sentimentului și o deosebită vigoare artistică. De pe alt meridian, tristul Leopardi spune:

Fratelli a un tempo stesso,
Amore e Morte —
Ingenerò la sorte...[2]

Numai că folclorul spaniol nu va avea, exprimînd această dramatică înfrățire a iubirii și a morții, pecetea adînc melancolică a unui Leopardi, care era însetat de „neființă". Ci poartă pecetea temperamentului ardent, pasional, însetat de viață. Tot așa și la Garcia Lorca, pînă și în „tragediile" sale cele mai puternice, cum vom vedea.

Însă folclorul nu se mărginește să transpună în imagini populare „sentimentul tragic al vieții". E mult mai bogat în varietatea temelor. Și înlăuntrul poeziei populare, se dă crîncena luptă între rău și bine, cu triumful binelui. Acele specifice și minunate *coplas* — poeme scurte de cîteva versuri doar, improvizate de marele anonim — au nu numai grația madrigalului, ori impetuozitatea dramatică a „vendettei" amoroase, ci și tonul major al răzvrătirii împotriva strîmbătăților sociale ori vehemența, dacă se poate spune, rafinată în biciuirea năravurilor piezișe.

Fără îndoială că nimic din toate acestea nu lipsește folclorului îndeobște. Ceea ce are particular folclorul spaniol este, pe de o parte, conciziunea în expresie, iar pe de alta, amploarea sentimentului. Aici, lirismul este mult mai accentuat decît aiurea. Culorile sînt mult mai aprinse, aproape violente.

Garcia Lorca — îndeosebi prin drama sa — a izbutit să fie expresia cea mai vie a sufletului popular spaniol, acumulînd totodată marea moștenire clasică a patriei sale. Opera lui dramatică — operă zămislită de un om care a fost silit să părăsească viața la 37 de ani — poate fi socotită chintesența sensului poetic, a imaginației bogate, a trăirii pasionale, caracteristice hărțuitului de veacuri popor spaniol.

Parcă voind să ne avertizeze dintru început cine este poetul și care-i lumea lui, cea dintîi importantă lucrare dramatică a sa, *Mariana Pineda*, Garcia Lorca o subintitulează: „Romanță populară în trei stampe". În adevăr, există o romanță veche ce cîntă viața tragică și jertfa supremă a Marianei Pineda — figură istorică, eroină populară a mișcării de eliberare din sudul Spaniei pe vremea lui Ferdinand VII. Și poetul pornește de la această romanță, însă ține să precizeze că, în afară de modul dialogal al dramei, el o exprimă „in trei stampe". În indicațiile sale de autor, nu o dată intilnim — aproape ca o obsesie — ideea de „stampă" și „popular":

---

[2] Destinul a zămislit /Ca frați în același timp/ Iubirea și Moartea...

„Mariana se așază pe scaun, in profil față de public. Fernando ia loc in rind cu ea, de asemenea in profil. Amindoi inchipuie o veche stampă clasică".

Sau:

„Un conspirator șade, ceilalți stau in picioare, alcătuind o frumoasă stampă".

Decorul unuia din tablourile *Nunții insingerate:*

„Panorama unor intinse dealuri roșiatice — peisaj primitiv in stilul ceramicii populare".

Două personaje fantastice din *Yerma* poartă măști uriașe. Dar:

„În aceste figuri nu trebuie să fie nimic grotesc; dimpotrivă, ele trebuie să fie frumoase și profund populare".

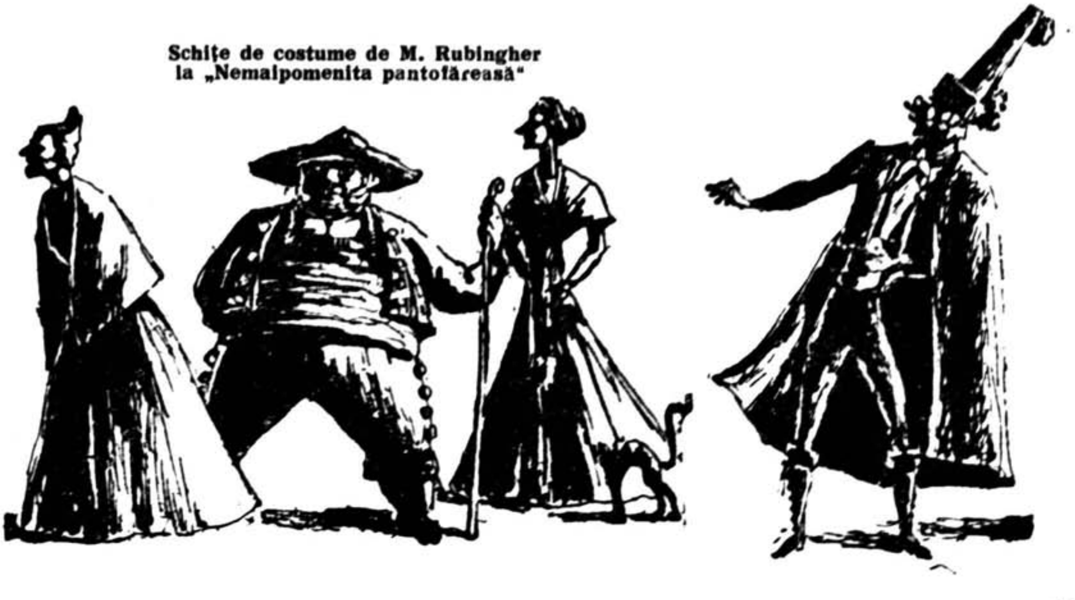
Indicațiile acestea nu sint — cum s-ar putea crede — numai acele obișnuite indicații prin care dramaturgul impune un decor, o mișcare, o „poză" etc.; nici, cu exclusivitate, acele ajutătoare la crearea unei „atmosfere" scenice — deși sint și așa ceva. Ci ele ne vorbesc despre esența poeziei dramatice a lui Garcia Lorca ce se dovedește in adevăr a fi un poet popular și un pictor popular. La el, imaginea poetică, rechemind in genere imagini și sonorități ale poeziei populare, se inrudește totodată de aproape cu imaginea plastică și cromatică a zugrăvitorilor de icoane sau a sculptorilor populari creatori de „madone" și sfinți.

Analizind — cit de fugar — oricare din piesele sale, te izbește, pe lingă mișcarea dramatică interioară și conciziunea mijloacelor de expresie, tocmai această imbinare a liricii cu pictura.

Mariana Pineda — drama femeii care iubește un răzvrătit hăituit de „justițiarii" monarhiei, și care se jertfește pentru libertate — se deschide cu un prolog al cărui decor este „incadrat de o ramă aurie și amintește o stampă veche colorată in albastru, verde, galben, roz și bleu-ciel". „În fundul scenei, citeva fete cintă cu acompaniament de chitară romanța populară a Marianei Pineda":

Ce tristă ți-e ziua, Granada,
Și pietrele, pietrele pling!
S-a dus dintre noi Marianita,
Pe nimeni, pe nimeni trădind.

Schițe de costume de M. Rubingher
la „Nemaipomenita pantofăreasă"



Cind sta și broda Marianita,
Adesea cu sine vorbea:
„Cum țes Libertății stindardul,
Pedrosa de-ar ști și vedea!"

Pedrosa nu-i altul decit figura sinistră care urmărește cu tenacitate pe „conspiratorii liberali" care s-au ridicat împotriva lui Ferdinand VII, la Granada. El va urmări și pe complicea lor, Mariana, căreia de altfel îi face o respingătoare curte.

Actul I — *stampa intii* — se desfășoară in casa Marianei. De la primele replici, se creează atmosfera tragică a complotului. Dona Angustillas, mama, stă și citește o carte în starea de spirit pe care o iscă și seara de toamnă, și intima atmosferă a casei. Isabell la Clavela, îngrijitoarea casei, intră:

Clavela:

Dar unde-i fata?

Dona Angustillas:

Ne-ntrerupt brodează...

. . . .

Și-mi pare că văzduhu-nsingerat e
De firul roș din degetele-i albe...

Cu mijloacele cele mai simple, dar nu și nepoetice, cum se vede, dramaturgul ne dă o puternică imagine colorată și despre faptul că femeia brodează ceva deosebit și despre misterul tragic al acestei îndeletniciri riscate. Dialogul dintre mamă și îngrijitoare e foarte strîns, și exprimă taina și neliniștea:

Clavela:

Mi-e groază.

Dona Angustilias:

Nu vorbi!

Clavela:

Mai bine spune:
Se știe despre asta?

Dona Angustillas:

Nu-n Granada
Nimeni nu știe.

Clavela:

Pentru cine oare
Brodează steagul?

Dona Angustillas:

Au rugat-o, zice,
Prietenii săi „liberalii"... Și
Don Pedro mai ales. Ah, pentru dînșii
Cit riscă ea! Mi-e groază să gîndesc...

. . . .

Curmată trebui nebunia ei —
La ce se-amestecă-n zurbaua străzii?
Vrea să brodeze? Să brodeze-atunci
O rochie fetiței — fata crește.
Iar regele de-i rău sau nu e, —
Nu-i dat unei femei să hotărască.

Dar Mariana Pineda are cu totul altă idee despre rostul femeii în lume. Adoratorul ei, Fernando, spune :

Acum în Spania și rîul
Nu mai e rîu, ci ascunziș.

Mariana :

De-aceea, iată, se cuvine
Să ținem fruntea cît mai sus.

Mariana Pineda iubește cu acea strașnică pasiune caracteristică meridionalului pe Don Pedro de Sotomayor, căpetenia răsculaților, care, de asemenea împătimit, o iubește. Cînd — în cea de-a doua „stampă" — gonacii stăpînirii lui Ferdinand VII strîng cercul în jurul conspiratorilor, Don Pedro spune iubitei sale :

Nu te teme.
Steagul la care tu brodezi acum,
Cred dîrz că în curînd va flutura
În inimile-nflăcărate care
Pe străzile Granadei vor clama.
Și mulțumită ție, Libertatea
Visată, în curînd își va înfige
Tălpile ei de-argint pe pieptul
Acestei aspre și-ngrozite glii.
De nu va fi așa... dacă Pedrosa...

Mariana :

Mai bine taci !

Don Pedro :

...Înfrînge garda noastră
Și trebui-va să murim toți...

Mariana :

Taci !

Don Pedro :

O, Mariana ! Ce înseamnă omul
Lipsit de Libertatea mult visată ?
Fără lumina astei calde muzici
Pe care n-o mai simte-ntrînsul ? — Spune
Cum aș putea să te iubesc, să-ți dărui
Inima mea, atîta vreme cît
Eu n-aș fi liber și nici n-aș simți
Că inima e-n adevăr a mea ?

Iubirea Marianei pentru Don Pedro este primul mobil al acțiunilor sale riscate. Deocamdată, ea crede în libertate și luptă pentru libertate, fiindcă e prea-plină de iubirea ei. Abia în actul final, cînd prietenii ei, conspiratorii, s-au refugiat în Anglia, iar ea e osîndită la moarte și calcă bărbătește spre eșafod, i se limpezesc rosturile luptei și jertfei supreme. Îndurerată că Don Pedro a părăsit-o, fugind și el în Anglia, Mariana găsește înlăuntrul ei forța de-a preschimba iubirea-i îndurerată într-un simbol uman plin de măreție :

Acuma totul mi-e egal. Nădejdea-mi
Aflat-a totul și, privind zadarnic
În ochii lui Don Pedro, ea muri.
Eu am brodat stindardul pentru el,

Eu m-am făcut complotului părtaşe
Ca să trăiască-n mine visul lui,
Şi să-l iubesc. Eu l-am iubit mai mult
Decît pe proprii mei copii, decît
Pe mine însămi... Ţie, Pedro-ţi este
Mai dragă Libertatea decît mine?
Prea bine! — Acuma eu sînt Libertatea
Pe care tu atîta ai visat-o!

. . . .

Voiesc să mor, o, Pedro, pentru tot
Ce astăzi tu, departe, -ai părăsit:
Idealului ce s-a aprins o dată
În ochii tăi în flăcări: Libertatea!
Ca-n veci să nu se stingă acest jar,
Mă dărui ţie — ţie, toată... Suflet
Al meu, curaj! Acum tu, Pedro, vezi
Pe care căi păşesc, supusă veşnic
Iubirii tale. Moartă, tu vei şti
Să mă iubeşti atît, încît tu viu
De-aci'nainte n-ai să mai poţi fi...
Da, eu sînt Libertatea. Căci aşa
Voi iubirea. Sînt acea dorită,
Visată Libertate pentru care
M-ai părăsit tu, Pedro. Da, deşi
Rănită sînt de oameni, totuşi eu
Sînt Libertatea năzuinţei tale.

*

Citatele, pe care le-am desprins din întîia lucrare dramatică mai de seamă a lui Federico Garcia Lorca, subliniază în chip luminos esenţa artei poetului nostru: tematica ei şi expresia lirică şi cromatică. Iubirea şi moartea, lupta dintre bine şi rău, setea de viaţă şi libertate, — toate aceste teme ale folclorului spaniol şi ale literaturii clasice spaniole retrăiesc în drama lui Lorca o nouă, proaspătă, personală plenitudine artistică. Poetul a ştiut să înalţe lirismul, culoarea, pasiunea, imaginea poetică mult mai sus în operele care au urmat: *Yerma, Nunta însîngerată, Lasă astfel să treacă cinci ani, Casa Bernardei Alba* şi chiar în acea „farsă atroce" care este *Nemaipomenita pantofăreasă.*

Dar dacă prima sa lucrare dramatică ne vorbeşte despre *ce anume* este preocupat poetul, nu mai puţin categorice în această privinţă sînt ultimele lui rînduri publicate, pe care le desprindem aci din interviul din aprilie 1936, pomenit la început:

„— Acum lucrez la o nouă piesă care va fi foarte diferită de precedentele. În clipa de faţă e o operă din care nu pot scrie măcar un rînd, fiindcă adevărul şi minciuna, foamea şi poezia s-au dezlănţuit şi circulă prin aer. Ele şi-au luat zborul de pe filele mele. Fondul piesei este o problemă religioasă şi economico-socială. Lumea s-a oprit în faţa foamei care arde popoarele. Atîta timp cît va dura dezechilibrul economic, Lumea nu va putea să gîndească... În ziua cînd foamea va dispărea, se va produce în Lume explozia spirituală cea mai puternică pe care a cunoscut-o vreodată Umanitatea. Niciodată, niciodată oamenii nu vor putea să-şi închipuie bucuria care va izbucni în ziua marii revoluţii."

Aceste rînduri ne mai lămuresc şi de ce franchiştii s-au grăbit să ucidă pe poet, făcîndu-şi iluzia că totodată ucid şi cuvîntul lui revoluţionar.

P. A. MARKOV

De la „Trenul blindat" la „Orologiul Kremlinului"*

În stagiunea trecută Teatrul de Artă a prezentat într-o nouă redactare literară și într-o montare scenică înnoită, piesa lui N. Pogodin *Orologiul Kremlinului*. Acest spectacol a jucat fără îndoială un rol însemnat pentru întreaga activitate a M.H.A.T.-ului, el a dezvăluit cu limpezime acele principii după care se conduce teatrul în alegerea și montarea pieselor sovietice, oricare ar fi temele dezbătute în ele.

Cu aproape 30 de ani în urmă, în 1927, teatrul a cheltuit un efort creator asemănător celui de acum și a repurtat un succes la fel de răsunător, montînd *Trenul blindat 14-69* al lui Vsevolod Ivanov, piesă care pe drept cuvînt a dobîndit o importanță istorică nu numai în ceea ce privește viața M.H.A.T.-ului, ci și pentru întreaga dezvoltare a teatrului sovietic.

Despre munca desfășurată pentru montarea *Trenului blindat* al lui Vsevolod Ivanov, de care se leagă primul mare succes al teatrului cu o lucrare a dramaturgiei sovietice, s-au scris multe.

Este știut că piesa s-a născut în interiorul teatrului, rod al unei munci strînse și al colaborării dintre teatru și autor. N-am să evoc acum toate etapele muncii noastre pentru desăvîrșirea piesei și realizarea spectacolului. Vreau însă să mă opresc asupra unei singure probleme și anume felul cum a reușit piesa lui Vs. Ivanov să cucerească întregul colectiv al teatrului.

Dramaturgia ajută teatrul atunci cînd îi pune la îndemînă un material de viață necunoscut încă, silindu-l pe actor și regizor să-și lărgească orizontul și cunoștințele. Vsevolod Ivanov dispunea de un bogat material dramatic, imperfect însă din punct de vedere al realizării sale. Teatrul l-a ajutat pe autor, insuficient de

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

Scenă din „Orologiul Kremlinului"

familiarizat pe atunci cu legile textului dramatic, să desăvîrşească diverse scene ale piesei şi să obţină o maximă expresivitate dramatică.

Teatrul a putut cunoaşte viaţa partizanilor siberieni numai datorită minunatei descrieri a lui Vsevolod Ivanov, care a trăit din plin această viaţă, relatînd-o apoi în povestirile sale.

Materialul prezentat de Ivanov nu se limita la o expunere protocolară a unor fapte istorice. Autorul, respectînd adevărul istoric, a dezvăluit esenţa politică şi socială a fenomenelor, ca şi bogatul lor conţinut poetic.

În timpul repetiţiilor, actorii au fost captivaţi de puterea înţelepciunii lui Verşinin, de inteligenţa concentrată şi agerimea politică a lui Peklevanov.

Relatînd soarta unui singur detaşament de partizani, Ivanov ne-a dezvăluit soarta întregii revoluţii socialiste şi tocmai această contopire a oglindirii politice a adevărului istoric cu un bogat filon poetic ne-a captivat atunci pe noi, cei de la Teatrul de Artă.

Nici nu e de mirare că spectacolul a fost pregătit într-un termen foarte scurt. Teatrul voia să pună în scenă spectacolul cît mai repede, nu din considerente legate de repertoriu, ci datorită unui sincer impuls izvorît în timpul procesului de muncă creatoare. Iată de ce V. I. Kacealov a dăruit atîtea eforturi şi atîta trudă realizării acestui spectacol.

Creator al multor eroi de tragedie, Kacealov a jucat pentru prima oară în acest spectacol un om din popor. După o studiere minuţioasă a materialului, el a răscolit izvoarele istorice, căutînd să descopere caracteristicile limbajului siberian al lui Verşinin, vorbirea lui cîntată şi rotunjimea mişcărilor.

Hmeliov l-a jucat pe Peklevanov, accentuînd într-un fel notele satirice ale rolului, în dorinţa de a evita şablonul scenic de prezentare a bolşevicilor, foarte uzitat pe vremea aceea şi datorită căruia ei apăreau întotdeauna pe scenă purtînd scurtă de piele. El a reliefat umanismul şi simplitatea personajului. De altfel, Hmeliov considera că Peklevanov reflecta într-un fel ceva din chipul lui Lenin.

Conducătorul spectacolului, Stanislavski, şi regizorul Sudakov au depus toate eforturile creatoare pentru ca flacăra poetică să nu se stingă în nici una din scenele spectacolului.

Trenul blindat n-a rămas un caz izolat în viaţa M.H.A.T.-ului. În acea epocă, el a simbolizat trainica legătură pe cale de a se naşte între teatru şi tînăra dramaturgie sovietică.

Odată cu scurgerea anilor, această legătură a devenit tot mai puternică, tot mai strînsă. Cadre mereu noi de dramaturgi şi scriitori se adresau teatrului, acesta căutînd cu înfrigurare să găsească printre ei pe acei artişti în stare să ridice în faţa lui mereu noi şi atrăgătoare probleme. Şi cu cît înţelegeau mai adînc aceşti dramaturgi sensul ideologic al evenimentelor pe care le trăia ţara, cu cît era mai puternică individualitatea lor creatoare, cu atît era mai fericit teatrul să lucreze cu ei. Teatrul va purta veșnică recunoștință și lui Afinoghenov pentru *Frica* lui, și lui Korneiciuk pentru al lui *Platon Krecet*, și lui Leonov pentru *Caleașca de aur*, la care lucrează astăzi cu pasiune colectivul nostru. Multe lucrări valoroase au dat teatrului și K. Simonov, A. Kron și alții. Teatrul a crescut odată cu dramaturgia și indistructibila legătură dintre arta teatrală și dramaturgie a fost deosebit de rodnică pentru el.

Cind mă gindesc la repertoriul teatrului nostru, de la *Trenul blindat* la ultimul lui spectacol cu *Orologiul Kremlinului*, imi dau seama că teatrul a cucerit adevăratele sale victorii numai atunci cind gindirea politică pătrunzătoare se imbina cu cunoașterea adevărului vieții și cu expresivitatea poetică.

Incă la prima formă redacțională a *Orologiului Kremlinului*, Nemirovici-Dancenko a vut să ridice spectacolul pină la nivelul unei generalizări poetice. El a știut foarte bine că drumul de creare a unui spectacol poetic trece printr-o profundă cunoaștere a vieții, că numai prin adinca și filozofica ințelegere a faptelor se poate atinge pe scenă adevărata poezie.

În a doua sa formă redacțională, piesa oferea un material literar și mai bogat din punctul de vedere al sensului poetic.

Cred că, după Șciukin, pe scena sovietică n-a existat un interpret al lui Lenin care să fie la nivelul lui Smirnov. Pe actor nu l-a preocupat realizarea unei asemănări fotografice in interpretarea sa — deși se ințelege de la sine că s-a străduit să redea, in măsura posibilităților sale, cu cit mai multă exactitate, chipul, intonația vocii și mișcările lui Lenin. Toate acestea ii erau insă necesare lui Smirnov numai pentru a reda intr-o măsură cit mai completă frumusețea personalității lui Lenin, visurile sale indrăznețe, optimismul său nezdruncinat, cunoașterea profundă a vieții și forța lui organizatorică. În interpretarea lui Smirnov, Lenin ne apare ca un om plin de optimism, cu ochii ațintiți in viitor și il crezi a fi cel adevărat, nu numai fiindcă actorul ii seamănă lui Lenin, dar și pentru că el a surprins și a redat simburele lăuntric al marelui om.

Prin intreaga sa compoziție, spectacolul redă atmosfera poetică a acelor ani

Vs. Ivanov și V. I. Kacealov (in rolul lui Verșinin) intr-o pauză a spectacolului „Trenul blindat 14-69„

de mari hotăriri şi lupte eroice, respectind in acelaşi timp o riguroasă exactitate istorică in expunerea faptelor.

Dar Lenin, aşa cum il interpretează Smirnov, impunea şi un adversar pe măsura lui, un om pe care să merite să-l ciştige de partea sa. De aceea, cu cit Zabelin va fi mai interesant şi mai original, cu atit mai desăvirşit ne va apărea Lenin.

Livanov joacă un Zabelin plin de temperament, care crede in munca lui, dar care se inşală amarnic in ce priveşte oamenii. Soarta lu Zabelin oglindeşte soarta multor intelectuali care mai tirziu s-au alăturat din toată inima puterii sovietice.

Drumul Teatrului de Artă de la *Trenul blindat* la *Orologiul Kremlinului* este jalonat de numeroase reuşite in domeniul dramaturgiei sovietice. S-a intimplat insă ca teatrul să monteze uneori şi piese care nu meritau să apară pe scena lui.

M-am referit, pină aici, in special la *Orologiul Kremlinului* şi *Trenul blindat*, pentru că aceste două spectacole reflectă cel mai viu totalitatea acelor condiţii care, la timpul lor, au ajutat teatrului să obţină mari succese cu *Frica* de Afinoghenov, cu *Liubov Iarovaia*, cu *Platon Krecet*, cu *Oamenii ruşi* şi altele.

Teatrul şi autorul se ajută reciproc. Ar fi zadarnic şi fără sens să-l opui pe unul celuilalt. Numai prin alianţa lor, uneori punctată de multe neinţelegeri şi amăraciuni reciproce, se poate ajunge la un spectacol de adinc conţinut, de mare adevăr psihologic şi de adevărată poezie.

H. BRATU, V. MOGLESCU

„Jocul ielelor” şi drama de idei

Într-o prefaţă recentă la romanul *Ultima noapte de dragoste, intiia noapte de război*, scriitorul ne descrie împrejurările in care a participat, pe vremea studenţiei, la adunările „tineretului inflăcărat”, prin care se cerea intrarea Rominiei in război. Gindind, cum spune singur, „că niciodată el, care a cerut intrarea in război, nu se va putea privi faţă in faţă cu conştiinţa lui... dacă nu va fi fost şi el acolo”, se hotărăşte să se prezinte voluntar. În această perioadă, două fapte vin să zguduie conştiinţa viitorului dramaturg.

Primul constă intr-o comunicare a Ministerului de Război, potrivit căreia, cei ce aveau să cedeze armatei un automobil, urmau să fie trimişi la partea sedentară. Cu alte cuvinte, burghezia, care trăgea cele mai multe foloase de pe urma războiului, se sustrăgea in chip sistematic de la „indatoririle patriotice” pe care le trimbiţa atit de zgomotos.

Al doilea, o experienţă personală. Trimis intr-o unitate de frontieră cu misiunea să impiedice „exporturile clandestine” de vite, işi dă seama că, de fapt, tot rostul soldaţilor şi ofiţerilor aflaţi in acea zonă era de a impiedica „concurenţa” pe care exportatorii clandestini o făceau acelora cu „permise” in regulă şi ale căror rude sau prieteni se aflau in funcţiile de conducere ale statului.

Este clar că tinerii trecuţi prin asemenea experienţe nu-şi vor mai descoperi un idol intr-un Take Ionescu, in acelaşi timp infocat partizan al intrării Rominiei in război alături de Antantă şi consilier de administraţie cu tantieme duble la filiala romină a unei bănci austriece.

Febra afacerilor, zarva războinică, lava ameţitoare a cuvintărilor patriotarde cuprinseseră mai mult decit pină atunci clasele stăpinitoare din Rominia. Citeva luni ne mai despart de momentul in care mantia intunecată a groaznicului flagel se va intinde şi asupra Rominiei. În timpul acesta, burghezia şi moşierimea rominească, aşteptind războiul, pe care-l priveau aproape ca pe o mană cerească, incercau parcă să-şi consume fericirea intr-o singură clipă. Celor ce se imbogăţeau de pe urma războiului, marea conflagraţie li se infăţişa ca un duel intre gentlemeni, ca o bătaie de flori la şosea, ca o paradă de zece mai. Între două baluri mascate, filistinul romin scotea cite un suspin ipocrit, gindindu-se la soarta acelora care nu peste mult timp aveau să fie pe front. În timp ce Banca Naţională, care aparţinea familiei Brătianu, jefuia statul de 33.000.000 de lei aur, sub pretextul unui imprumut (justificat, desigur, de cheltuelile de inarmare), doamnele din inalta societate lansează o colectă pentru a li se cumpăra ostaşilor obiele. Dintre toate afacerile, neutralitatea se dovedea cea mai mănoasă ; profitind de o strălucită conjunctură, burghezia transformă intr-un obiect de trafic scandalos pînă şi viitoarea „participare" a ţării la război, adica mai concret, înseşi vieţile sutelor de mii de oameni care aveau să înfrunte moartea pe cîmpurile de luptă.

Nutrit cu lecturi din filozofi clasici, tînărul student Camil Petrescu îşi va putea astfel da seama că în clasa dominantă pasiunea pusă în slujba unei cauze este direct proporţională cu veniturile pe care aceasta le produce. Sindicul bursei, de pildă, este în stare să se ocupe pînă şi de operele de artă cînd are impresia că acestea, în speţă tablourile lui Ştefan Luchian, devin o investiţie rentabilă. Presa timpului înregistrează o întîmplare semnificativă pentru atmosfera acelei epoci, în care va apărea ascuţita critică socială *Jocul ielelor*. Ştiindu-l pe Ştefan Luchian pe moarte financiarul Victor Filotti se grăbeşte să aducă procurorul la căpătîiul muribundului, pentru a verifica autenticitatea tablourilor achiziţionate de el ; pasă-mi-te, sindicului bursei îi era teamă ca artistul să nu-şi fi falsificat propriile capodopere. De unde se poate vedea că acest prototip al Sineştilor, dacă nu se pricepea în artă, era în schimb *expert în falsificări*. El este doar autorul unei faimoase plastografii, care a costat statul romîn 20.000.000 de lei.

Un pictor mort în sărăcie şi un Victor Filotti îmbogăţit de pe urma operei lui — iată o reprezentare plastică a antitezei din societatea burgheză de care tînărul student aspirant la cariera scriitoricească nu putea să nu fie impresionat.

Un „fapt divers", o dramă obişnuită cotidiană a fost punctul de plecare imediat al primei sale piese de teatru, *Jocul ielelor*. 40 de ani mai tîrziu, într-o prefaţă la romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, scriitorul povesteşte istoria unei familii de provinciali, mutată la Bucureşti de un fecior mai mare, ambiţios şi aventurier, ameţit de combinaţii fanteziste.

„Planurile himerice ale tînărului s-au dovedit dezastruoase şi după vreo doi ani oamenii, care nu pricepeau nimic din ceea ce se întîmpla cu ei şi răbdau de foame cu zilele, s-au aşezat toţi sub giulgiul aerian de bioxid de carbon al morţii, laolaltă, după ce s-au îmbrăţişat şi au plîns în spaimele hotărîrii..."

Şi într-adevăr, această întîmplare a intrat întocmai în acţiunea *Jocului ielelor*, cu deosebirea semnificativă că, în versiunea lui Camil Petrescu, capul familiei este un pianist talentat, rămas pe drumuri. Este fundalul vieţii citadine în capitalism, care se proiectează ca atare şi în piesa lui Camil Petrescu.

Confruntate cu textul piesei *Jocul ielelor*, cele expuse pînă acum aruncă o lumină puternică asupra concepţiilor ilustrate de opera scriitorului într-o anumită perioadă. Rezultă astfel pricina pentru care acţiunea acestei prime piese se petrece în redacţia ziarului socialist „Dreptatea socială".

*

Afirmînd că îşi dădea seama, în epoca în care îşi concepuse piesa, „că lumea asta nu e cea mai bună cu putinţă, că Leibnitz nu avea dreptate", Camil Petrescu sugerează (atît prin această afirmaţie, cît şi prin cadrul în care piesa îşi desfăşoară acţiunea) că în conştiinţa lui, problema transformării sociale ocupa un loc însemnat. Contrastul între opulenţa şi desfrîul claselor stăpînitoare, ilustrate de „bătăile de flori de la rondul al doilea de la şosea", şi între „groaznica măcinare de la Verdun" îl face să-şi îndrepte privirile spre cercurile apropiate de mişcarea muncitorească, al cărei singur exponent la epoca aceea era partidul socialist, ros de tarele oportunismului şi iluziile social-democraţiei.

De altfel, în această piesă există mai mult decît o singură aluzie autobiografică · este suficient să amintim faptul că tocmai în preajma primului război mondial, Camil Petrescu va scrie mai multe articole sub pseudonim în „Facla" lui N. D. Cocea, cu care neîndoios Gelu Ruscanu are unele trăsături comune.

Jocul ielelor nu este însă o dramă a luptelor clasei muncitoare împotriva societății burghezo-moșierești, ci o dramă a intelectualului burghez cinstit care s-a rupt de clasa sa de obîrșie și caută în mișcarea muncitorească o soluție pentru propriile sale probleme, pentru propriile sale contradicții interioare. Căci despre o clarificare ideologică (în adevăratul înțeles al cuvîntului) a majorității intelectualilor care se orientau spre mișcarea muncitorească nu putea fi vorba la epoca aceea. Frămîntarea ideologică a intelectualilor progresiști, adversitatea lor față de burghezie găseau, în ceea ce se numea atunci doctrina socialistă, un aliment suficient doar pentru a-și hrăni revoltele și veleitățile de independență. Iar dezlănțuirea războiului mondial, agravînd condiția de viață a intelectualului, avea să accentueze aceste frămîntări, determinînd pe unii să treacă sub focul criticii și diferite aspecte ale tacticii promovate de conducerea mișcării muncitorești.

Izvorîtă din asemenea frămîntări, *Jocul ielelor* poartă în primul rînd amprenta revoltei autorului ei față de orînduirea existentă, constituind în același timp o demascare parțială a caracterului oportunist și rupt de realitățile sociale pe care-l vădea activitatea unora din vîrfurile partidului social-democrat. Pe de altă parte, piesa arată lămurit limitele acestei revolte, adică intenția autorului de a face dintr-un conflict social o „dramă a absolutului", judecînd lupta de clasă pe baza unor criterii obiectiviste, kantiene. Caracterul acesta profund contradictoriu determină atît laturile tari cît și cele slabe ale *Jocului ielelor*.

*

Pretextul material care declanșează acțiunea îl constituie campania de presă pe care Gelu Ruscanu, directorul ziarului socialist „Dreptatea socială", o susține împotriva ministrului justiției Saru-Sinești ; este vorba de iminenta publicare a unor documente compromițătoare, care l-ar duce pe Sinești de-a dreptul la închisoare. Piesa ne introduce în intrigile de culise prin care Maria Sinești, soția ministrului și fosta iubită a lui Gelu, îl conjură pe acesta din urmă să renunțe la publicarea documentelor, care dezvăluiau crima teribilă a soțului ei: asasinarea bătrînei Maniti, posesoarea unei imense averi care de drept urma să fie adjudecată de către viitorul ministru al justiției. Bătălia în jurul documentelor atinge însă punctul culminant prin intervenția tovarășilor lui Gelu, membri ai comitetului socialist, aceștia intenționînd să le folosească în cadrul unui „troc" prin intermediul căruia, renunțîndu-se la publicare, s-ar obține eliberarea unui militant socialist, condamnat virtualmente la moarte, Petre Boruga. Acesta devine acum pivotul principal în jurul căruia se centrează conflictul. În timp ce Gelu Ruscanu, rezistînd în fața oricăror presiuni morale și materiale, este hotărît în numele „dreptății absolute" să publice cu orice preț scrisorile, convins fiind că denunțarea injustiției este incompatibilă cu încheierea oricăror compromisuri, Praida și membrii comitetului socialist sînt gata pentru o tranzacție, atunci cînd o socotesc utilă cauzei.

„Cauza singură — spune Praida — ne arată care fapte sînt bune și care sînt rele".

Pentru Gelu însă, refuzul de a face tranzacții este o problemă crucială ; el nu poate acționa decît în concordanță cu conștiința sa, care îi cere să divulge cu orice sacrificii crima lui Sinești, și încearcă să reziste chiar zguduirii ce i-o produce starea de agonie lentă în care se află Boruga atunci cînd îl vizitează la închisoare. În cele din urmă, el este însă pus în fața rezoluției comitetului de conducere, care hotărăște încetarea campaniei împotriva lui Sinești, în schimbul eliberării lui Boruga. Gelu refuză să aducă la îndeplinire o asemenea hotărîre și demisionează. Văzînd că cerințele practice ale luptei politice (și care pentru el era, totuși, unul din instrumentele realizării dreptății absolute) infirmă întreaga sa structură intelectuală, eroul lui Camil Petrescu se sinucide.

În bogata tipologie a eroilor lui Camil Petrescu, Gelu Ruscanu ocupă un loc aparte, am spune unic.

Se vorbeşte adesea de originalitatea viziunii artistice a scriitorului: este poate momentul să cercetăm cum această viziune artistică se reflectă în destinul diferiţilor eroi. Într-adevăr, eroii lui Camil Petrescu au un anumit specific; ba încă acest specific se impune chiar mai mult decît la alţi scriitori. Obsesia lui Gelu Ruscanu se aseamănă cu intransigenţa şi înfrigurarea lui Ştefan Gheorghidiu, după cum ingenuitatea sa are ceva din candoarea lui George Demetru Ladima. El are însă o individualitate bine precizată, o amprentă unică; el este singurul erou, într-adevăr martir al pasiunii intelectuale, un raţionalist fanatic care, împins de setea sa de dreptate, porneşte un război necruţător împotriva societăţii în care trăieşte. Gelu Ruscanu, prin întreaga sa formaţie psihică, este un adevărat erou implicat în drame cerebrale, un Don Quichotte în căutarea lucidităţii. La el se referea în primul rînd Camil Petrescu, cînd a folosit formula: „Cîtă luciditate, atîta dramă". Desigur, şi luciditatea sa este în parte mistificată, însă el trăieşte sub imperiul ideilor — mai precis, al logicii, fără de care — într-un anume sens — nu poate exista. Ruscanu, directorul „Dreptăţii sociale", rupe complet cu mediul din care provine, este un „renegat pentru societatea burgheză, se prăbuşeşte, pentru că a văzut „Jocul ielelor", adică a căzut pradă jocului speculativ inextricabil al abstracţiilor goale. Dialectica vie a evenimentelor istorice el o închide în cercul de fier al unei metafizici raţionaliste; oricît de înaltă ar fi ţinuta intelectuală a unei asemenea poziţii, ea este abstractă, simplificatoare, atunci cînd este vorba de a analiza prin prisma ei mecanismul luptei de clasă.

„Datoria... limpede... precisă" este înţeleasă în spiritul imperativului categoric kantian ca o datorie desprinsă de util, de experienţă abstractă:

„Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăşi".

Dimpotrivă, pentru militantul socialist Praida, „cauza singură ne arată care fapte sînt bune şi care sînt rele". Astfel, sub veşmîntul conflictului dintre „dreptatea absolută" şi „dreptatea clasei" în ascensiune, Camil Petrescu a intuit relativitatea conceptelor etice, existenţa mai multor morale în cadrul aceleiaşi societăţi, caracterul limitat în spaţiu şi timp, *limitat la o clasă*, al diverselor concepţii asupra lumii. Totuşi el n-a ajuns să dea o rezolvare justă antagonismului dintre morala burgheză şi morala proletară, să înţeleagă că în mod obiectiv nu există conflict între absolut şi relativ, că „dreptatea" este o noţiune legată de progresul istoric, de destinele clasei în ascensiune, clasa muncitoare.

Sentimentul de duplicitate pe care îl încearcă Gelu Ruscanu rezultă din faptul că se simte deopotrivă răspunzător şi pentru intenţiile sale, şi pentru urmările acţiunilor sale. Autorul urmăreşte în mod special să sublinieze dualitatea acestei poziţii din care rezultă tragedia eroului şi al cărei prototip se găseşte la Hegel în celebra descriere a „conştiinţei nenorocite" (Ruscanu îşi primeşte pedeapsa pentru faptul de a fi abdicat de la linia de neintervenţie în problemele sociale). Conştiinţa nenorocită este caracteristică intelectualului care, odată intrat în mişcarea muncitorească, nu reuşeşte totdeauna să lase la poarta ei boarfele filozofiei idealiste şi să se identifice complet cu interesele clasei revoluţionare. Astfel, în practica luptei de clasă acest intelectual se „încurcă în idei", filozofia sa idealistă venind în contradicţie cu acţiunile sale sociale. De aci, impasul în care se găseşte totdeauna un asemenea intelectual.

În acest sens, trebuie interpretat „jocul inextricabil al antinomiilor" în care eroul „se încîlceşte" şi de care vorbeşte Camil Petrescu în *Addenda la falsul tratat*. Pe de o parte, Gelu Ruscanu recunoaşte ca justificată lupta proletariatului pentru înfăptuirea „dreptăţii sociale", necesitatea obiectivă a unei asemenea dreptăţi; pe de altă parte însă, nu *această dreptate* o urmăreşte eroul, ci una „absolută", deasupra claselor, independentă de timp şi loc, căreia dreptatea socială îi este subordonată.

Ruscanu nu deduce caracterul etic al unor noţiuni (noţiunea de dreptate socială) din necesitatea practică de a asigura în anumite împrejurări concrete satisfacerea intereselor clasei în ascensiune — proletariatul —, nu le leagă de condiţiile concrete ale luptei de clasă.

Că dreptatea socială este alături de clasa muncitoare şi nu de burghezie, aceasta apare în piesă ca un fapt indiscutabil.

Dar, potrivit acţiunii dramei, *această dreptate* nu se poate totuşi identifica cu dreptatea „în sine" — care după Ruscanu, intră în conflict cu orice idee de clasă, oricare ar fi ea. Mai mult încă, din piesă rezultă că Gelu Ruscanu se prăbuşeşte nu numai fiindcă concepţiile sale s-au ciocnit de realitatea burgheză, ci mai ales pentru că finalmente, ele au intrat în conflict cu lupta clasei muncitoare. În acest sens, trebuie interpretată concluzia lui Praida :

„A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui care erau singurul lui sprijin... Pentru ceea ce năzuia el să înţeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă pînă azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat".

Interesant însă este faptul că tragedia lui Gelu Ruscanu capătă semnificaţii diferite şi proporţii diferite în conştiinţa cititorului şi autorului. Ca fenomen social obiectiv, cititorul vede în ea o tragedie a dezacordului între conştiinţă şi acţiune, între teorie şi practică. În interpretarea lui Gelu Ruscanu, adevărul absolut nu este un adevăr obiectiv ce se dezvăluie treptat istoriceşte. Gelu *vrea* să ajute lupta clasei muncitoare, dar în practică, voinţa lui joacă rolul de frînă. Căci Ruscanu judecă problema condamnării lui Saru-Sineşti, în mod izolat, desprins de ambianţa concretă şi de necesităţile de ansamblu. Chiar şi piesa arată că în anumite limite, teza dreptăţii absolute *serveşte* în chip obiectiv lui Sineşti, care nu o *profesează*, şi deserveşte total pe Gelu Ruscanu care o profesează. De ce se întîmplă aceasta ? Fiindcă de fapt, apărînd conceptul kantian al „dreptăţii în sine", militînd pentru o etică absolută, Gelu Ruscanu nu a părăsit totalmente poziţia ideologică a burgheziei. El este un filozof din secolul al XVIII-lea, rătăcit două secole mai tîrziu într-o lume de pragmatici şi cinici care-l urăsc şi-l înşeală, face o figură anacronică de iluminist într-o epocă cînd burghezia şi-a pus la dosar propria ei „conştiinţă teoretică" (cum spune Marx în *Sfînta Familie)*.

Lucrul acesta se vede cu deosebire în conflictul dintre Gelu şi Saru-Sineşti care apare de fapt ca un conflict între „morala teoretică" şi „morala practică", conflict ireconciliabil în măsura în care burghezia a aruncat peste bord raţionalismul, propria ei morală teoretică care i-a justificat ascensiunea. Chiar Sineşti îi face lui Gelu Ruscanu demonstraţia care-l va duce pe acesta la pieire, arătîndu-i că din moment ce se va descoperi o singură derogare de la imperativele legalităţii absolute, el Saru-Sineşti, se va putea oricînd prevala de acest precedent şi încetează să mai fie culpabil. Sineşti adoptă nemărturisit filozofia lui Raskolnikov : cine are dreptul să trăiască ? Bătrîna zgripţuroaică Maniti care pune bani la ciorap sau Saru-Sineşti, personalitate în plină expansiune care dă banilor lui Maniti o destinaţie eficace, îi „productivizează" ?

Este deci o demonstraţie a dreptului „supraomului", a exterminării celor slabi în folosul celor tari. Este evident că Gelu nu se împacă cu asemenea teorii mistice. Dar în cazul acesta, tatăl eroului — bătrînul Ruscanu — care a sustras fie chiar şi provizoriu din sumele încredinţate pentru a-şi salvgarda onoarea, este tot atît de vinovat ca şi el, Saru-Sineşti. Iată deci un sofism care este totuşi suficient pentru a spulbera teoria moralei absolute. Căci dacă interesează „actul în sine", nu mai contează gradul de vinovăţie ; iar Sineşti şi tatăl lui Gelu sînt deopotrivă de vinovaţi. Este uşor deci lui Sineşti, ca reluînd tocmai argumentele lui Gelu Ruscanu, să facă o demonstraţie de logică formală : condamnîndu-l pe Sineşti, directorul „Dreptăţii sociale" își condamnă propriul său tată, propriul său trecut. Gelu este prins din nou în „Jocul ielelor", în ambiguitatea fundamentală a poziției sale. Ori morala nietzscheană, — pragmatismul cinic al lui Sinești —, ori etica clasei muncitoare. Altă alternativă nu există. Neputînd să aleagă, Gelu Ruscanu se sinucide.

Deși nu înțelege pe deplin poziția ideologică a proletariatului — a lui Praida și a muncitorilor din tipografie — Camil Petrescu îi prezintă totuși cu o vădita simpatie. Nucleul muncitoresc al partidului este cinstit sufletește, ferit de *carența ideologică a intelectualului mic-burghez*, cu toate că apare incredibil de naiv și pasiv.

Recunoscînd deci ca valabilă critica radicală la adresa societății burgheze, pivotînd către o simpatie teoretică pentru clasa muncitoare, autorul se găsește totuși, în preajma războiului mondial, în fața problemei (insolubile pentru el, în acel moment) a raporturilor dintre intelectuali și clasa muncitoare.

Meritul principal al piesei constă în dezvăluirea cruntei opresiuni exercitată de clasa burgheză asupra maselor. Este de remarcat că toate personajele dinafara partidului socialist, cu excepția în oarecare măsură a lui Penciulescu, poartă întipărite adînc tarele societății burgheze. Ascuțișul satirei este îndreptat împotriva justiției și familiei burgheze criticate cu o rară înverșunare.

Deoarece își construise existența pe premisa falsă a mitului înfăptuirii justiției absolute și eterne, Gelu Ruscanu, în fața imposibilității de a găsi o soluție întemeiată pe ideologia sa, se sinucide. Dezlegînd astfel nodul dramei, autorul proclamă falimentul poziției eroului său.

În contraargumentarea lui Praida, unele replici sună uneori sectar, carbonaric: „Autoritatea noastră de luptători *nu vine din conștiința noastră... Vine din măreția cauzei*". A vedea o opoziție între conștiința luptătorului și cauza pentru care luptă este evident greșit, înseamnă a face din „cauză" o idee mistică. Dar este încă mai eronat a trage de aici concluzia că Praida este purtătorul unei concepții pragmatice despre acțiunea revoluționară. Între eliberarea lui Boruga și dezlănțuirea scandalului Sinești, comitetul socialiștilor alege eliberarea lui Boruga. Reprezenta oare aceasta „punerea soartei unui om deasupra cauzei", cum afirmă Gelu Ruscanu ? Nicidecum. Exista posibilitatea ca burghezia să înăbușe acest scandal, iar sacrificarea lui Boruga să rămînă zadarnică. Mai important era de a demonstra burgheziei și întregii opinii publice că mișcarea muncitorească reprezintă o forță reală și că este capabilă — la un anumit moment — de a stăvili valul de teroare și a smulge închisorilor cadrele întemnițate. Căci așa cum îi răspunde Praida lui Gelu Ruscanu : „Stă în interesul cauzei noastre ca Boruga să fie liber... trebuie să vadă toți șovăielnicii din partid că sintem, nu numai solidari... ci și tari... Să fie un avertisment".

*

Prăpastia dintre cele două lumi, lumea lui Sinești, criminalul de drept comun, ministru al justiției, și lumea lui Boruga, luptătorul ce-și jertfește viața pentru cauza acelora care aveau să plătească cu sudoarea și sîngele lor „tranzacțiile, convențiile si împrumuturile", apare cu toată forța din această primă operă.

Ca și la Vautrin, în figura lui Sinești — a cărui familie reprezintă în esența lumea din care a evadat Gelu Ruscanu — trăsăturile cele mai sălbatice ale individualismului întemeiat pe „dreptul celui mai tare" sînt sudate cu perspectiva atingerii celei mai înalte trepte din ierarhia burgheză. Potrivit logicii lui Sinești, a fi liber, a-ți cîștiga independența, înseamnă a te simți stăpîn pe destinele altor oameni, la nevoie a-i nimici. Nu este vorba de nimicirea fizică, deși și aceasta este presupusă, ci de dominația absolută pe care o creează banul și puterea politică.

„Uite, cu mina asta, pot semna un act care răsucește destinul oamenilor, pot crea situații care să facă fericite sute de familii".

Deși Sinești nu este capitalist *proprio motto* (de bine, de rău, el este un reprezentant ideologic, un „slujbaș), autorul a reușit totuși să intruchipeze in acest tip esența capitalismului, sub alura „self-made man"-ului, ce intrezărește ascensiunea tipică a capitalistului, la temelia căreia stau acte de o cumplită sălbăticie, de natură să anihileze ultima licărire umană. De aceea, in loc să „facă fericite sute de familii", Sinești nu are sentimentul propriei sale puteri decit „distrugind fericirea soțiilor și copiilor". Voluptatea sa de a domina este esențialmente distructivă.

Nu dragostea il face s-o dorească pe Maria Sinești, ci plăcerea de a o stăpini ca pe un „obiect rar", ca pe un „exemplar de rasă" ; posedindu-l insă, il nimicește.

Urmările acțiunilor sale, insă, se intorc impotriva lui insuși. Soția lui, pentru care, credea el, ascensiunea politică și situația socială ce le dobindise (folosind, uneori, mijloace criminale) constituie motive suficiente de atracție, sfirșește prin a-l uri. Căci in loc de ințelegere și omenie, Maria descoperă in străfundurile sufletului lui un adevărat infern, tot așa cum infernală i se pare hotărirea fanatică a lui Gelu de a publica scrisorile cu orice preț.

Crima lui Sinești unește astfel, pentru citva timp, fără ieșire, trei personaje, care intr-o dramă burgheză de bulevard n-ar constitui decit un banal triunghi. La Camil Petrescu insă, triunghiul este un adevărat ciclu infernal, căci fiecare este pentru celălalt un geniu al răului și un complice la propria nenorocire. Zbuciumul lăuntric al fiecăruia va fi determinat de nevoia de a se izbăvi intr-un fel sau altul. Chiar și Sinești iși inchipuie că va obține liniștea conștiinței și „iertarea păcatelor", dacă il va elibera din inchisoare pe Petre Boruga. La rindul ei, Maria va căuta izbăvirea in puritate. Ea insă nu-și va putea realiza aspirațiile. Sfișiată intre dragostea adevărată ce i-o poartă lui Gelu și convenientele de familie, ea va continua să rămină o conștiință nenorocită. Cu toată ura aprigă ce-o nutrește pentru soțul ei, cu toată puritatea și frumusețea aspirațiilor sale, ea este prea slabă pentru a se descătușa. Pe Gelu, deși il iubește, nu-l poate ințelege ; căci dacă in „politica" lui Saru-Sinești ea vede o monstruozitate, lupta lui Gelu ii pare o trădare a dragostei, năzuințele ei nedepășind cadrul unei inguste fericiri personale, beatitudinea unei dragoste fără rezerve.

Gelu insuși se va dărui un timp unei asemenea dragoste, concepută in chip absolut și căutind in ea izbăvire. Dar spre deosebire de soția ministrului justiției, el nu poate accepta situația de compromis pe care i-o impune triunghiul. O iubire care face din el, cel puțin indirect, un complice, prin tăcere, la crima ministrului justiției nu-i poate da satisfacție. Relațiile sale cu Maria constituie ultima din seria de experiențe (și, poate, cea hotăritoare) care-l va duce in rindurile luptătorilor pentru „dreptatea socială". Doar in cauza in slujba căreia s-a pus, iși caută el izbăvirea.

*

Pornind de la definiția clasică a dramei, Camil Petrescu acordă teatrului intotdeauna prioritate in oglindirea ciocnirilor directe ale caracterelor. Aceasta nu inseamnă insă, că drama devine mai puțin o „dramă de idei", autorul subințelegind intotdeauna că tocmai asemenea condiții ascut și scot in relief conflictul „de idei". Ca și in concepția ibseniană, piesa de teatru continuă să fie „un caz de conștiință". Însă pe autor nu-l interesează orice caz de conștiință, ci tocmai acela care izvorăște din dramatismul vieții, cu alte cuvinte, experiențele ideologice care oglindesc contradicții violente și fring imaginea cristalizată a personalității umane. Este vorba de „dialectica reflectării lumii in conștiință" și in acest sens, adaugă autorul, „personajele de dramă nu pot fi „caractere" in ințelesul normal". Camil Petrescu vede in teatru tocmai spațiul de desfășurare a „tensiunii in conștiință" : insă asemenea condiția cer „menţinerea unui teatru în zonele concrete şi esenţiale şi îndeosebi lipsă de originalitate" (în sensul excluderii cazurilor aberate, patologice şi a oglindirii a ceea ce este real, tipic).

Prin ancorarea în concret şi esenţial, teatrul lui Camil Petrescu se defineşte dintr-un bun început împotriva culturii dominante, pentru care cazurile de conştiinţă reprezentau apologia excepţionalului şi singularului.

De aceea, însuşirile arătate mai sus „în loc să fie recunoscute ca un merit al lucrărilor mele au devenit motiv de refuz pentru o intelectualitate debilă, care-şi alimenta interesul prin anomalii". Evident, în concepţia dramatică a lui Camil Petrescu, esenţială este tocmai tendinţa de a face din conflictul social punctul de plecare al pieselor sale şi nu atît distincţia eronată dintre „caracter şi personaj de dramă". Dacă, aşa cum subliniază autorul, „un caracter reprezintă o forţă unitară neinfluenţabilă", Gelu Ruscanu, prin tăria de nezdruncinat a convingerilor sale constituie un caracter în aceeaşi măsură ca şi Ladima (care reprezintă inflexibilitatea personificată), eroul ideal de proză în concepţia mai veche a lui Camil Petrescu. „Cîtă luciditate atîta dramă" scrie autorul. Şi dacă o asemenea formulă nu spune nimic în ceea ce priveşte specificul propriu zis al dramei, ea este în schimb revelatoare pentru orientarea operei sale în care intensitatea dramatică este în funcţie de orizontul ei de cunoaştere. Şi chiar dacă scriitorul va plasa rezolvarea dramei sale în planul conştiinţei abstracte, izvoarele acestei dezbateri ideologice se găsesc tocmai în antagonismele vieţii sociale care reprezintă condiţia fundamentală a dramei. Drama există tocmai pentru că eroul are conştiinţa nu numai a propriilor sale contradicţii ci, în primul rînd, a contradicţiilor de clasă care-l silesc să ia atitudine.

Jocul ielelor conţine în sine dezbaterea fundamentală care va pune pecetea în continuare asupra creaţiei scriitorului. Această dezbatere se poartă între două poziţii aparent contradictorii, dar care în ultimă instanţă, din punct de vedere practic, duc la aceeaşi concluzie sub raport social.

Prima va reprezenta intelectualul care urăşte societatea burgheză dar caută satisfacerea setei sale de „absolut" tot înlăuntrul ei (fie în lupta pentru o „justiţie absolută", deasupra claselor, fie într-o dragoste concepută ca o cetate despărţită prin ziduri de netrecut pentru societatea potrivnică, fie în sfîrşit prin iluzia unei republici a intelectualilor, a unui stat al noocraţiei necesare) — tipul Gelu Ruscanu.

A doua va reprezenta o ripostă la adresa celei dintîi, un moment în aparenţă superior acesteia: poziţia intelectualului care văzînd eşecul inevitabil al tentativei primului de a învinge realitatea prin diverse încercări de evaziune, se resemnează în faţa rupturii ireparabile între ideal şi real, proclamînd această resemnare, în spiritul unei bine definite ideologii burgheze ca adevărată „esenţă" a existenţei umane. Acesta e tipul Penciulescu, scepticul radical.

Dezbaterea aceasta va primi accente specifice în raport cu dezvoltarea creaţiei scriitorului.

Ea nu se va repeta niciodată aidoma şi într-un anume sens va deveni din ce în ce mai adîncă (pe măsura acumulării experienţei sociale, ideologice, literare) şi cu oscilaţii tot mai semnificative. Tocmai aceste oscilaţii în favoarea uneia sau a celeilalte poziţii determină caracterul mai realist sau mai puţin realist, mai progresist ideologiceşte sau dimpotrivă mai concesiv faţă de ideologia burgheză, al diferitelor sale opere de mai tîrziu.

GYÖRGY KOVÁCS

Fără sufler

E lăudabilă libertatea desăvîrşită ce mi s-a dat în legătură cu redactarea acestui articol. Nu mi s-au cerut reguli infailibile, încremenite în dogme, nici indicaţii profetice sau teorii savante şi grave. Mi s-a cerut, în schimb, un lucru mai greu decît toate acestea, şi anume: să spun „un cuvînt adevărat", să fac o confesiune sinceră, să evoc amintiri scufundate aproape în negura uitării. Să torn de-a-ndoaselea filmul vieţii mele, oprindu-mă la cîte un popas pe care-l socotesc de hotărîtoare importanţă pentru cariera mea, să arăt în ce măsură el mi-a orientat gîndirea, mi-a format viaţa, să scriu ce părere am despre teatru, despre rolurile pe care le-am interpretat, despre lumea noastră, a actorilor.

Să începem deci recapitularea.

Eram un pui de om de cinci ani şi rîvneam la o minge de tenis cu o sete atît de nemărginită cum numai copiii ştiu să dorească un lucru care înseamnă pentru ei, fericirea, realizarea speranţelor celor mai cutezătoare. N-am să uit niciodată după-amiaza în care această întîie dorinţă conştientă a mea s-a împlinit. Cu o tartină, şi cu mult dorita minge la subsuoară, am plecat cu mica ceată de prieteni să ne jucăm pe aleile din parcul Clujului. Bineînţeles că eram mîndru peste măsură. Şi credeam, fireşte, că nimeni pe lume nu are o astfel de comoară minunată. Cu egoismul, superioritatea şi răutatea copilului, eram fudul de această proprietate personală şi faptul că, izbită de pămînt, mingea mea sărea mai sus decît oricare alta, îl consideram drept un succes al meu, propriu. În sfîrşit, jocul ne-a obosit, nervii ni s-au potolit, ne-am aşezat cu toţii pe unde am apucat, ca să facem cinste merindei aduse de acasă. Mingea zăcea albă pe bancă, alături de mine; n-o scăpam din ochi pentru nimic în lume: doamne fereşte să pună cineva mîna pe ea, să se joace cu bunătatea de minge!... Şi în această clipă, o broscuţă, pornită probabil la plimbarea-i obişnuită dinainte de masă, se opri în faţa pilcului de băieţi. Sînt zeci de ani de atunci şi n-aş mai putea spune cum se numea micul meu ortac care a prins brotăcelul, declarînd ritos că e al lui. Mingea albă zăcea alături de mine, brotăcelul se opintea să sară, iar în inima mea încolţi numaidecît dorinţa pe care mă grăbii să i-o comunic proaspătului proprietar: „Dă mi-l mie, să facem schimb!" Băiatul mă privi cu neîncredere, întrebîndu-se probabil dacă vorbesc serios, apoi în cîteva clipe tîrgul se făcu: al meu era brotăcelul care trăia, se mişca, sărea şi a lui mingea, albă dar fără viaţă; şi nu-mi mai aduceam aminte că, abia cu un ceas, două, în urmă, ea fusese cel mai înalt sens al vieţii mele.

Au trecut ani mulţi de atunci; furtuna istoriei ne-a împrăştiat pe copiii de atunci în toate părțile, arborii subțirei de pe aleile parcului s-au făcut stejari voinici cu coroană bogată, lebedele ce pluteau pe oglinda lacului au îmbătrînit. După o viață cu nenumărate cotituri, plină de bucurii și de suferințe, acum cîțiva ani am cutreierat din nou aleile parcului din Cluj. Îmi căutam copilăria, amintirile copilăriei, mă opream la cîte un copac, la cîte un tufan, la cîte o bancă unde am cunoscut cîndva clipe de fericire sau de durere, m-am gîndit la întregul curs al vieții mele. Acolo m-am legat pe viață și moarte cu tot ce e zvîcnire, mișcare și acțiune și acolo a murit pentru mine tot ce este simplă jucărie, distracție goală, materie inertă.

*

Mă trag dintr-o familie burgheză. Cinci ani a trebuit să duc o luptă de multeori disperată împotriva unei prejudecăți care nu vedea în vocația actorului decît bufonerie de circiumă, prilej de distracții vulgare, o pantă ce duce irezistibil spre decăderea sigură și totală. Azi nu mai condamn pe oamenii care s-au amestecat în educația mea, căci părerile lor reprezentau opinia unei societăți și ei erau purtători de cuvînt ai ordinii sociale din acea epocă. Dar oricum, am pierdut pentru totdeauna cinci ani din viață și n-am apucat să-mi încep ucenicia în meșteșugul actoricesc decît la vîrsta de 23 de ani, cînd alții stăpînesc cel puțin îndemînarea tehnică și formele elementare de expresie. Dacă, totuși, îi găsesc o noimă acestui răstimp, e că soarta mi-a hărăzit darul — binecuvîntat sau blestemat — de a observa și înregistra tot ce tălăzuiește, ce se agită furtunos sau se scurge domol în preajma mea, de a reține tot ce am putut utiliza în cutare sau cutare rol interpretat pînă acum sau pe care îl voi interpreta de acum înainte.

În multe feluri și în multe locuri mi-am agonisit pîinea de toate zilele. Am fost funcționar într-un mare magazin de fierărie, și am învățat ce este betonul armat, ce dimensiuni au feluritele tuburi, dar am învățat și altceva, și anume : că e mult mai greu să porți în spinare aceste tuburi, decît să ții evidența lor într-un birou. Am lucrat și într-un magazin de textile, contabilizînd depozitarea și vînzarea valurilor orbitoare de mătăsuri și catifele și înțelegînd că e infinit mai ușor să îmbraci o rochie frumoasă decît să ridici de pe raft, după opt ore de muncă, un balot de stofă. Am condus administrația unui sanatoriu de boli nervoase, am fost funcționar la o întreprindere a cărei titulatură oficială era „Economii" (iată un cuvînt pe care — acum, la cumpăna apelor, îmi dau seama — niciodată n-am reușit să-l învăț) și tot zbătîndu-mă pentru teatru, mi-am făcut și serviciul militar de un an. În sfîrșit, după multe greutăți, am izbutit să ajung în fața primului regizor al Teatrului Național din Budapesta, Horváth Arpád, care venise la Cluj ca să organizeze cîteva spectacole. M-a ascultat și m-a îndemnat să mă opun prejudecăților familiei și să accept cariera, în care chiar căderea e mai frumoasă decît drumul „mai sigur", dar pentru mine pustiu și complet neinteresant. El m-a dus la direcția Teatrului Maghiar din Cluj, solicitîndu-i să vadă dacă e ceva de capul meu.

Fac un salt înapoi. Ce însemna pentru mine teatrul din Cluj ? Să tot fi avut șase, șapte ani, cînd un scheci de cinema se juca la teatrul din Piața Huniade. Nu știu cine m-a dus și cum m-a dus și pe mine la această reprezentație, dar deodată m-am pomenit și eu printre spectatori. În loja de onoare, stătea regele Carol al IV-lea cu regina Zita. Urmăream cu atenție încordată jocul actorilor care mă interesa mult mai mult decît spectatorii regali. În urzeala vieții mele de școlar, tot așa de agitată, de febrilă și de plină de ireversibile frumuseți ca a tuturor școlarilor, au intrat nenumărate fire de amintiri din acest teatru al Clujului de odinioară. Noi, școlarii de pe vremea aceea, am înmagazinat pentru toată viața, tot ce ne-au dăruit de pe scena teatrului actorii și, nu mai puțin, actrițele.

Cultură clasică ce ar putea să umple o bibliotecă întreagă, experiență literară valabilă pentru toată viața: iată ce a însemnat pentru noi activitatea teatrului de atunci! Și dacă azi nu-mi mai aduc aminte de atmosfera glacială a orelor de algebră și de ecuațiile în veci nerezolvate, cît oi trăi și oi trăi n-am să pot uita vibrantele, incandescentele după-amiezi de sîmbătă cu reprezentațiile pentru tineret. Cu cîtă febrilitate mă pregăteam o săptămînă întreagă pentru aceste matineuri, cum mă stropeam cu colonie dobîndită nu mai știu de unde, cum mă strecuram, cu fața aprinsă, cu inima tremurînd de emoție, în sală, cu cîtă încordare așteptam să se ridice cortina! Acestea erau reprezentațiile „oficiale".

G. Kovács în Biberach („Bánk Bán")

Dar, după atîta vreme, azi pot să vorbesc deschis și despre anii de „ilegalitate", cînd, cu prețul unor minciuni mai mici sau mai mari, izbuteam s-o șterg de acasă (nu era lucru ușor, căci pe vremea aceea nu puteam invoca ședințele) și să mă furișez la galerie. Ce n-am văzut în anii aceia de școlar! Pe toți cîți au trecut prin Cluj, mici și mari, cenușii sau de neuitat: clovni de circ și cîntăreți de operă, eroi de drame și primadone de operete; nu le mai țin minte nici numele... Dar învîrtind caleidoscopul amintirilor, abia acum îmi dau seama ce moștenire bogată mi-a lăsat orașul meu natal. Pe multe meleaguri m-a purtat viața, am trăit în hoteluri de lux și am dormit pe scînduri goale, în barăci pline de ploșnițe, m-am înclinat, mulțumind pentru aplauze, în fața publicului în ținută de seară de la premiere și am făcut muncă obligatorie, lucrînd la construcția unui aerodrom, dar niciodată orașul natal n-a încetat să trăiască în sufletul meu și, astăzi, știu cu certitudine că teatrul din acest oraș a avut o influență decisivă asupra vieții mele de mai tîrziu.

Cu această dulce povară a amintirilor din copilărie și din viața de școlar, am intrat pe portița din dos a teatrului. Tremuram de emoție, îmi dădeam seama de insuccesul ce mă pîndea, și groaza că aș putea fi sfătuit să mă las păgubaș mă paraliza. Nici azi nu știu de unde am luat curajul să gesticulez un ceas întreg, să spun versuri, să declam, dîndu-mi silința să par cît mai degajat pe scena pe care au jucat marii noștri înaintași. Rețin doar cuvintele ce mi s-au spus la urmă. „Încearcă, dragul meu!"...

Și de atunci, încerc.

. . . .

Însemnările acestea cu caracter de mărturisire ar fi, poate, mai interesante, dacă ar începe cam așa: Greu, greu de tot e la început! Ce o fi mai tîrziu, vom vedea... Dar aș minți dacă n-aș recunoaște că m-am născut într-o zodie bună. Am plecat la drum într-un ceas cu noroc. După dibuieli de abia cîteva luni de zile, am dat de o ființă căreia și azi, după 23 de ani, îi datorez recunoștință și dragoste, căci numai căldura sufletului ei m-a ajutat să trec peste toate greutățile care, în atmosfera înăbușitoare, încărcată de intrigi a unui teatru de provincie, ușor puteau să tragă în mocirlă pe un artist începător. Ea m-a învățat cuvîntul pe care, atît de exigentă față de ea însăși, și-l repeta mereu, tot astfel cum, cu aceeași exigență, mi-l spun și eu și îl spun, tot atît de insistent, tuturor acelora ale căror soartă și viitor nu-mi sînt indiferente: „Ridică-te!" A trecut aproape un sfert de veac de cînd l-am auzit pentru întîia dată, dar el îmi răsună și azi în urechi și în minte; nu l-am uitat, cum n-am uitat că el m-a învățat cum trebuie să păstrăm puritatea scenei, sfințenia meșteșugului, unicitatea vocației noastre. A trecut o jumătate de viață de om de cînd am întîlnit această ființă: răstimp suficient pentru a putea însemna aici, fără echivoc, cu deplin curaj, numele uneia dintre cele mai mari artiste ale teatrului maghiar: Dayka Margit. În gazetele de teatru din Budapesta, în dările de seamă despre premiere, actorul tînăr de azi îi poate vedea adeseori numele, doar e laureată a premiului Kossuth, mare artistă a Republicii Populare Ungare. Cînd am întîlnit-o eu, zile întregi mi-a vorbit de copilăria ei, de sărăcie, de cei cinci frați pe care-i avea și de faptul că, înainte de a deveni artistă, fusese vînzătoare de ziare la Oradea, de prețul amarnic pe care a trebuit să-l plătească pentru a putea ajunge la lumina rampei, de luptele distrugătoare pe care a trebuit să le susțină, singură, izolată pentru a putea deschide drum talentului și artei ei. Artistele tinere, care primesc azi fără luptă și suferință, ca ceva de la sine înțeles, răsplata acestei cariere, trebuie să se gîndească la dînsa cu respectul cuvenit marilor aleși.

Ce aș mai putea spune?

Teatrele de provincie, succedîndu-și în ritm febril, piesele din repertoriu, căutînd să mulțumească toate straturile publicului spectator!... Fost-am amorez și dansator comic, erou liric și bufon, soț îmbrăcat în pijama în comediile lui Vaszary, Romeo, încurcă-lume în triunghiurile amoroase din piesele lui Fódor László, suferind sau făcînd pe alții să sufere, și uneori chiar Cyrano, prinț glorios în operete și om mărunt și neajutorat în vodeviluri. Mai mult de o sută de roluri; nu mi le mai amintesc nici eu, le-au uitat și spectatorii. Dar în suflet port — și voi purta cît voi trăi — și amintirea unor seri neuitate, episoade din eforturile teatrului minoritar din acele vremuri: *Tragedia omului* jucată la Cluj, în curtea bisericii reformate din strada Kogălniceanu, în aer liber, în fața unui public extraordinar — 4000 de spectatori — pe o ploaie torențială, dar într-o liniște plină de cucernic respect pentru operă, sau reprezentația lui *Hamlet* în Brașovul din acea epocă. Și via conștiință că tot ce se petrece în mine și împrejurul meu e o parte integrantă din munca pe care mai curînd sau mai tîrziu trebuie s-o îndeplinesc, drept justificare, drept dovadă că dacă printre ruinele unei lumi ce s-a prăbușit, și în pofida lor, eu am rămas în picioare, și sînt și azi la postul meu, nu poate fi o întîmplare oarbă, fără sens.

Apoi, timp de cinci ani, am fost spectator, numai spectator, spectator conștient, asistînd la desfășurarea comediei pe care istoria a scris-o pentru generația noastră și care n-o să se mai întoarcă niciodată. Firește că anii aceia de bestială cruzime, care au adus suferințe infernale pentru omenire, n-au fost un fotoliu nici pentru mine. Dacă am avut norocul să scap de soarta de care sute de mii de oameni au avut parte, tributul mi l-am plătit și eu. Am plătit prin nervii mei, prin inima, sîngele și ficatul meu, prin iubirea și ura mea, prin întreaga pasiune care m-a făcut om viu și simțitor. Am plătit cu un mormînt pierdut undeva prin Ucraina, am plătit cu prietenii și familia mea, cu faptul că, întorcîndu-mă acasă, abia am mai găsit martori și tovarăși ai vieții mele de odinioară. Totul trebuia reclădit. Sînt zece ani de atunci. Și cînd privesc în urmă, la acești zece ani, la rolurile pe care le-am jucat, îmi vine să cred că suferința, chinul, neîncetata căutare a propriei personalități și a lumii înconjurătoare sînt într-adevăr o necesitate pentru orice artist. Numai experiența personală este materialul adevărat pe care actorul îl poate întrebuința în creația lui și fără de care el nu este decît un papagal, iar vorba lui un sunet gol. Acesta e adevăr valabil pentru mine, personal. Dar ce să facă artistul tînăr pe care dorința de pace a lumii îl scutește, să sperăm că pentru totdeauna, de obligația de a traversa infernul ? Oare numai experiențele dureroase, tragice au darul de a maturiza pe actor, de a face un adevărat artist din el ? Sînt ferm convins că nu. Bucuria, voioșia, căutarea pasionată a frumuseților vieții pot să crească oameni mai îndrăzneți, gata să lupte cu mai multă grijă pentru viața lor și a semenilor. Dar pentru aceasta e neapărată nevoie de dragostea de oameni.

Nu pot tăgădui, în aceste rînduri cu intenții de totală sinceritate, că uneori sînt consternat văzînd pustiul sufletesc, cenușia monotonie a unora din tovarășii mei din generația tînără. Știu că lumea nouă nu se clădește de pe o zi pe alta și zece ani nu ajung pentru ca o viață nouă să răsară pe ruine. Dar dacă noi înșine nu sîntem în stare să răzbim prin această pasivitate și indiferență, de la cine să așteptăm minunea care va face mai frumoasă, mai plină de înțeles, mai adevărată și mai nobilă viața artistului și, prin ea, viața tuturor oamenilor ?

Urmăresc cu deosebit interes felul cum se pregătesc unii dintre colegi pentru cîte un rol nou. Aplicînd o metodă bizară, pe care în zadar am căutat-o în vreun manual de specialitate, vulgarizînd în modul cel mai grosolan învățătura lui Stanislavski despre necesitatea experienței personale, acești colegi se apropie de rol „descinzînd" la fața locului ca să învețe, prin exerciții, cum se iubește o mamă, cum se palpează abdomenul unui bolnav, cum reacționează un muncitor de fabrică la gesturile de drăgălășenie ale iubitei, sau, dacă din întîmplare el trebuie să creeze un erou pozitiv, cum trebuie să accentueze fraza, pentru a convinge pe activiștii din auditoriu de adevărul că : „Pacea e mai importantă decît orice, tovarăși !"... Iar eu știu că actorul în chestiune nu-și iubește mama, că niciodată nu s-a aplecat asupra unui bolnav și nici prin gînd nu i-a trecut să-l ajute, că în viața lui nu s-a dus într-un crîng ca să culeagă viorele cu iubita, iar cît privește problema păcii, o lasă pe seama altora... Nu e un joc paradoxal de cuvinte dacă spun că tipul de pseudoartist, de care vorbesc, se caracterizează printr-o extrem de „complexă" sărăcie de sentimente. Oamenii aceștia se mișcă la suprafață. Ei nu educă sufletele oamenilor, pentru simplul motiv că nu cunosc dimensiunile sufletului. Oare citesc oamenii aceștia și, dacă da, ce citesc ? Căci nu este indiferent cu ce se ocupă în timpul liber actorul. Ca să nu mai vorbesc de faptul că lectura nu este timp liber, ci adîncire, lărgire absolut necesară a fanteziei, a conștiinței, a experienței personale. Pentru noi, nu este indiferent dacă societatea viitorului va găsi sau nu în actor o inteligență înzestrată. Teatrul viitorului va elimina fără cruțare așa-zisele talente native, ignorante, inculte, ce se bizuie numai pe instinct.

*

Vreau să vorbesc în aceste clipe de mărturisiri sincere, de ceva ce se leagă în mod aproape inexorabil de numele meu, de munca mea. E vorba de așa-zisa mea rezervă, sau, cu alte cuvinte, de retragerea mea în turnul de fildeș. E incontestabil — și sînt destul de sever față de mine însumi, pentru a nu o recunoaște — că, în contactul cu majoritatea semenilor mei, mi-am însușit o astfel de manieră, că cei ce nu cunosc mai de aproape împrejurările vieții mele, individualitatea mea, trecutul meu și chiar din prezent nu cunosc decît faptele știute de toată lumea, pot să găsească uneori jignitor tonul pe care-l întrebuințez. Aceștia înclină să judece și stilul jocului meu scenic tot prin prisma acestei maniere, condamnîndu-l foarte des. E indiscutabil că nu se poate face o separație între viața particulară și cea de pe scenă. Dar — și o spun nu pentru a mă apăra — oare spectatorul care nu se mulțumește să privească pe actor numai prin prisma rolului, dar caută în el și pe omul particular, îşi dă osteneala de a cerceta mai îndeaproape ce taină face pe cineva amabil sau morocănos, prietenos sau rece, atrăgător sau indiferent în aparenţă? Cîţi factori au contribuit, cîte ofense nemeritate, cîte palme, persecuţii şi surghiunuri au colaborat la îngroşarea stratului pe care-l folosesc drept pavăză firească, pentru ca ceea ce e mai sensibil în mine, „sufletul", să nu mai fie expus loviturilor şi împunsăturilor pe care n-aş mai avea vigoarea şi elasticitatea să le suport ca în trecut?

Vreau să povestesc un episod din trecut. Era după dictatul de la Viena. Teatrul „Thalia" de la Cluj, al cărui membru eram de opt ani de zile, se pregătea să reprezinte în seara „festivă" opereta *Ianoş Viteazul*. Ţinînd ca toţi membrii teatrului să ia parte la reprezentaţia de gală, direcţia mi-a dat şi mie un rol mărunt. A sosit ziua repetiţiei generale; machiat, costumat, aşteptam sfîrşitul actului al II-lea, cînd îmi venea rîndul să intru în scenă. Cineva bătu în uşă. O delegaţie studenţească de opt membri apăru şi mă invită foarte politicos să nu tulbur strălucirea serii, prin cele cinci cuvinte ale rolului minuscul ce-mi fusese distribuit, deoarece fişa mea personală nu este în regulă. M-am demachiat, m-am dezbrăcat, constatînd cu groază că o nouă epocă de stupiditate şi cretinism se anunţă. Apoi trecură cîteva săptămîni, jucam tragedia *Bánk Bán* şi, la sfîrşitul actului al II-lea, o puternică salvă de aplauze chemă pe actori la rampă. Şi cînd, nebănuind nimic din ce se pregăteşte şi cuprins de beţia succesului de o clipă, am ieşit şi eu — în loja din avanscenă şedea Homan Bálint, ministrul cultelor — un concert ameţitor de fluierături mă primi: la galerie, tinerii membri ai organizaţiei „crucile cu săgeţi" intraseră în acţiune...

G. Kovács în Teterev („Micii burghezi")

S-a deschis noul Teatru Naţional, unde nu mi s-a mai îngăduit să pun piciorul. Am fost condamnat la o tăcere de cinci ani şi mi-a trebuit multă tărie, multă rezistenţă interioară şi multă credinţă în viitor pentru a putea străbate teafăr, cu fruntea ridicată, această perioadă de batjocură. N-am stat izolat în această luptă. Numeroşi prieteni m-au ajutat, ca oameni adevăraţi, ca artişti, mi-au dat încredere în viitor, m-au învăţat că nu în faţa leagănului, ci a sicriului se cîntăreşte valoarea muncii omeneşti, a eforturilor pentru bine şi frumos.

*

De cînd am ajuns profesor la Institutul de artă dramatică „Szentgyörgyi István", viaţa mea s-a îmbogăţit, adăugindu-şi o culoare nouă. De cîte ori nu m-a răsplătit şi consolat acest cerc de activitate cînd mă vedeam ameninţat de poticneli şi eşecuri în alte domenii ale vieţii! Ce experienţă deosebită este fiecare examen de admitere! Să alegi din ceata tinerilor ce se pregătesc pentru viaţă, să-l cîntăreşti pe fiecare în parte, să vezi feţele aprinse de trac, de teamă. Să simţi că fiecare tînăr primit în institut îţi devine întrucîtva fiu în cei patru ani de învăţămînt, că eşti răspunzător de dezvoltarea lui artistică, răspunzător faţă de el, faţă de tine insuţi, faţă de colectivitate! Îndoielile ce se ivesc in cursul educaţiei, al desfăşurării personalităţii lui, nu sint deloc mai puţin chinuitoare decit acelea care insoţesc in mod firesc cariera personală a actorului. Ce infinit de greu e să cunoşti un singur om! Dar mi-te o clasă intreagă! Ceea ce deosebeşte munca noastră, a profesorilor de conservator, de activitatea tuturor dascălilor de altă specialitate, este că noi abia după terminarea celor patru ani incepem să ne dăm seama cu adevărat dacă am utilizat bine timpul petrecut impreună, sau munca noastră n-a fost decit o simplă zădărnicie moartă. Căci, din momentul in care tinărul primeşte diploma, el devine partenerul meu, in culise el se agită impreună cu mine şi ne sint comune succesul şi insuccesul.

Ca actor şi educator de actori, mă intreb adeseori — şi intrebarea aceasta imi dă multă bătaie de cap — cum s-ar putea lupta impotriva spiritului care, rămăşiţă din trecut, mai dăinuieşte incă pe ici, pe colo, in teatrele noastre. Eu am invăţat respectul, dragostea şi cuviinţa pentru scenă de la nişte oameni care au fost slujitorii cei mai credincioşi, cei mai smeriţi ai acestei vocaţii. Îmi aduc aminte că aveam roluri mari şi chiar aşa-zise succese, dar asta nu mă impiedica să culeg cu profundă evlavie fiecare cuvint, fiecare indrumare a invăţătorului şi maestrului meu, marele actor ardelean Tóth Elek. Era o sărbătoare pentru noi cind Miklóssy Margit sau nenea Váradi ne primeau la masa lor şi ne vorbeau de trecutul şi prezentul teatrului.

G. Kovács in Gauleiterul Rogge („Cui i se supune vremea")

Exemplul propriei lor vieţi, simţul răspunderii faţă de scenă şi faţă de public, inţelegerea pe care o aveau pentru importanţa muncii lor culturale şi educative şi conştiinţa că ceea ce făceau şi modul cum lucrau se refereau nu numai la ziua de azi ci, pină la urmă, serveau ridicarea culturală a poporului intreg şi ţinteau să-i facă viaţa mai frumoasă, mai bună, mai nobilă: iată ce ne impresiona, servindu-ne drept pildă de urmat.

Nu se poate să nu te intrebi nedumerit: cum se face că intr-o vreme cind cariera aceasta se caracteriza prin cea mai completă nesiguranţă materială, cauza teatrului avea — şi nu puţini — luptători voluntari, iar azi, cind norii grijilor materiale s-au risipit, acelaşi teatru maghiar nu reuşeşte incă să se debaraseze de unii farsori culturali, de unii cavaleri rătăcitori, pe care cine ştie ce interese şi consideraţii carieriste ii aruncă pe scenă? Cred că nu sint departe de adevăr afirmind că nu totdeauna e bine ca răspunderea materială şi morală să inceteze a fi o problemă. Şi ar fi foarte dăunător dacă, profitind de drepturile ce le dă constituţia regimului nostru de democraţie populară, cadrele mai in virstă s-ar mulţumi să se odihnească pe laurii imaginari, iar generaţia nouă de actori, cuprinzind şi pe cei ce abia acum părăsesc băncile institutului, nu s-ar mai gindi la dificultăţi, la povara sarcinilor, la greutăţile procesului de creaţie, ci numai la titluri, decoraţii, ranguri care vor trebui să marcheze intr-o zi de 1 Mai sau de 23 August munca lor. Cum să-mi explic altfel desconsiderarea tradiţiilor progresiste ale teatrului nostru din trecut? Indiferenţa aproape totală faţă de literatură, pictură, muzică, faţă de toate ramurile artei ? Ei găsesc de-a gata totul, nu trebuie să se bată pentru contracte de angajament, statul le serveşte pe tavă posibilităţile de trai, nu-i obligă la eforturi intelectuale şi artistice. Situaţia aceasta ar putea avea consecinţe grave ; nu ne poate lăsa indiferenţi eventualitatea ca în deceniile viitoare, sarcina de a educa poporul prin puterea cuvîntului rostit pe scenă să ajungă pe mîna unei generaţii de actori care ea însăşi va fi lipsită de educaţie, va fi incultă şi ignorantă.

*

Sînt actor vechi şi îi cunosc pe toţi : pe tineri şi pe cei „mai puţin tineri", iar de şase ani, ca profesor, mi se face cinstea de a fi însărcinat să împărtăşesc experienţa mea tinerei generaţii. Nu poate fi artist adevărat cel care se căzneşte să-şi afirme autoritatea punîndu-şi înainte cu insistenţă propria-i persoană şi dispreţuind tineretul. Vorbesc, poate, în termeni cam tari despre copiii noştri, tinerii actori, dar o fac din îndemnul dragostei celei mai dezinteresate, cu cele mai curate şi binevoitoare intenţii. Lipsa de pregătire a unor elevi ai noştri — actorii de mîine —, dezorientarea lor în problemele lumii şi ale vieţii, sărăcia bagajului lor de experienţe, îngustimea sferei de curiozitate, caracterul hibrid al concepţiei lor de viaţă iau, an de an, forme tot mai îngrijorătoare. Dar tot atît de incontestabil e că, la rîndul nostru, nici noi înşine, noii educatori ai recentei generaţii de actori, nu le-am dat şi nu le dăm nici pînă azi o înzestrare suficientă, pentru ca ceea ce primesc de la noi să nu se rezume la simpla stîrpire a pretenţiilor manifestate numai în aparenţe formale, a relelor moravuri din teatru, a înfumurării şi obrăzniciei.

Meseria de profesor de conservator nu trebuie să fie o ocupaţie secundară, ci o vocaţie. Şi simţul vocaţiei ne impune să muncim în aşa fel ca, în viitor, din exemplul nostru personal, să se aleagă cu o învăţătură mai bogată, mai bună şi mai frumoasă toţi aceia pentru care, cel puţin deocamdată, vrînd-nevrînd, noi sîntem pildă de urmat în lumea teatrului.

În decursul anilor trecuţi, Institutul de artă dramatică „Szentgyörgyi István", a dat teatrelor din ţară mulţi actori de valoare, capabili şi de sarcini mai înalte decît acelea ce le-au fost încredinţate. Dar aceste sarcini nu înseamnă numai muncă de teatru în sensul restrîns al cuvîntului. Ele implică şi o activitate omenească, cetăţenească, de transformare a societăţii, un rol de care nimeni nu s-ar putea achita mai bine decît tocmai tinerii artişti, care au primit lumea nouă la vîrsta de zece ani (deci, prin firea lucrurilor, n-au de luptat cu atîtea contradicţii interne ca generaţia mai în vîrstă) şi cărora li se dă tot ce e mai bun dintr-o orînduire socială nouă, sănătoasă, în plină dezvoltare.

Departe de mine intenţia de a generaliza în mod superficial. Tocmai de aceea, trebuie să menţionez numele cîtorva colegi tineri a căror activitate o urmăresc cu deosebită dragoste şi dincolo de atmosfera solemnă a producţiilor de sfîrşit de an şi pe care aş vrea să-i dau drept exemplu pentru elevii de azi ai institutului nostru. László Gerö, Orosz Lujza, Horváth Béla, Bisztrai Mária, Bányai Eva, la teatrele surori, Tonai Bella, Erdős Irma, Bányai Mária, Faluvégi Lajos, Gorba András, Lohinszky Loránt, Tarr László, la Teatrul Secuiesc, sînt tot atîtea promisiuni încurajatoare. Cu cei mai mulţi dintre ei, am trecut prin botezul de foc al jocului în devălmăşie şi munca ce am dus-o cot la cot m-a întărit în credinţa că, cu toate neajunsurile generale de care am vorbit, dezvoltarea teatrului maghiar din ţara noastră e asigurată. Ramura generaţiei de actori ce s-au ridicat în ultimii zece ani reprezintă o forţă umană şi artistică la care putem privi nu numai cu încredere, ci, ţinînd seamă de rezultatele realizate pînă azi, şi cu mîndrie.

Iar acum voi aminti cu deosebită dragoste scumpa, romantica și însuflețita echipă, la care totdeauna mă gîndesc cu iubirea sporită ce i se cuvine copilului plecat departe. E vorba de tînărul ansamblu al Teatrului de Stat Maghiar din Baia Mare, de foștii noștri elevi. S-a vorbit mult și elogios despre activitatea lor, uneori în termeni aproape primejdios de exagerați. Dacă nu i-aș cunoaște de aproape (cei mai mulți mi-au fost elevi timp de doi ani de zile), mi-ar fi frică, poate, că gloria atît de timpurie li se va urca la cap și va influența în sens dezastruos munca lor în viitor.

Am trecut pe la dînșii acum un an, în turneu cu *Făclia* de Illyés Gyula și am petrecut împreună trei zile. Zilele au trecut cum trec de obicei într-un oraș străin, unde te duci ca să participi la un spectacol. Bucuria revederii mi-a fost temperată — și abia puteam ascunde acest lucru — de noroiul și de ceața dezolantă din Baia Mare și, drept să spun, din această pricină, abia așteptam să mă întorc cu avionul. Asta era ziua. Seara, m-am dus la teatru, iar după reprezentație m-am culcat, frînt de oboseală, în odaia pe care unul dintre băieți mi-a pus-o cu multă gentilețe la dispoziție. Mormăiam în sinea mea, cînd unul cîte unul s-au strecurat în odaie și s-au adunat în jurul patului. Ne-am așezat la sfat. După cîteva minute, mă simțeam de o vîrstă cu ei, și capul mi se „încinsese" și mie, ca și lor. Am discutat pînă dimineața la șase, argumentînd, făcînd fel de fel de planuri. Dispăruse raportul dintre profesorul și elevii de odinioară; vorbeam doar despre teatru la „cea mai înaltă tensiune". Am stat trei zile cu ei și m-am întors acasă voios, plin de încredere. Mă gîndeam că, dacă n-ar realiza decît a zecea parte din ceea ce și-au propus, tot ar face un lucru frumos și de mare însemnătate. De atunci, ei au jucat *Ruy Blas*. Din păcate, n-am putut asista la reprezentație. Dar faptul în sine că, dintre toate trupele noastre de actori, numai ei s-au gîndit să pună în scenă această operă romantică dovedește un curaj și un spirit de inițiativă pentru care merită cele mai mari elogii. Și pe lîngă toate acestea, ei au găsit timp să organizeze, în cadrul reprezentațiilor pe care le-au dat la Cluj, și o serată comemorativă József Attila, luînd-o înaintea altor teatre care, poate, abia pentru a 60-a aniversare a morții marelui poet, vor reuși să compună un program festiv.

Le doresc mult succes în munca ce-i așteaptă!

*

Noua politică a teatrului din țara noastră ne dă toate posibilitățile de a desfășura o activitate artistică largă, cuprinzătoare. Numai un orb sau un om de reavoință ar putea pune la îndoială rezultatele pe care teatrul le-a realizat în ultimii zece ani. Aceste rezultate se datoresc în primul rînd masivului ajutor material și moral pe care ni l-a dat regimul nostru de democrație populară. Dar ia să vedem puțin, dacă teatrele noastre și, înlăuntrul lor, artiștii au știut să se folosească îndeajuns de aceste posibilități, dacă au știut să fructifice cum trebuie ajutorul primit. Am făcut oare totul pentru ca rezultatele obținute să nu oglindească numai o medie statistică, să nu reprezinte numai niște rezultate bune doar pentru a fi înregistrate de forurile bugetare ale administrației de stat?

Cunoscînd politica repertoriului din teatrele noastre și nivelul ideologic și politic al reprezentațiilor, să avem curajul s-o spunem: nu! Dar înainte de a trece la rezultatele și lipsurile propriului nostru teatru, să-mi fie îngăduit a spune cîteva cuvinte despre actor, elementul cel mai important al teatrului.

Care ar fi una dintre cele mai importante datorii ale noastre?

Să adîncim cunoașterea reciprocă a geniului literar și artistic național și, prin aceasta, să contribuim la apropierea noastră. Care poate fi contribuția cea mai firească și mai eficace a actorului la acest obiectiv? Răspunsul e foarte simplu. Să recunoaștem că nu numai noi facem teatru ci și alții, că nu numai noi inregistrăm rezultate, ci și alții și, prin urmare, noua noastră artă dramatică nu incepe și nu se isprăvește cu Teatrul Secuiesc.

Oare cîți regizori, actori și tehnicieni de ai noștri au jertfit timp, bani și osteneală, ca să vadă reprezentațiile teatrelor din București? E suficient oare că oamenii noștri de teatru (pentru a evita orice neințelegere, voi adăuga că nu mă gindesc numai la directori, ci și la actori și regizori) asistă din cind in cind, destul de pasiv de altfel, la cite o conferință organizată de minister pentru lămurirea unei probleme de teatru, dar tot ce este viață vie, dinamică și caracteristică de teatru inseamnă doar o distracție serală pentru ei și nu servește la imbogățirea și dezvoltarea cunoștințelor lor de specialitate. Și chiar cind iau parte la o premieră — un adevărat eveniment — cu ce profită din asta ansamblul? Se cunoaște vreun caz — și aș putea să trec in revistă toate teatrele noastre maghiare — in care să se fi discutat, in fața ansamblului, in fața colectivului de muncă, laturile pozitive și negative ale unei reprezentații din Capitală, impresiile ciștigate la această reprezentație? Deși, nu incape discuție, cu toate opintirile noastre, vom rămine incă multă vreme tot „provincie", chiar dacă cuvintul nu și-ar mai păstra ințelesul și rezonanța suspectă de altădată. Cunoaștem oare pe marii, pe eminenții artiști ai Capitalei noastre? Nu. Pe regizorii ei? Nu. Am găsit oare prilejul să vedem marile eforturi ale teatrelor noastre din Capitală, eforturi ce au caracterizat munca lor din anii trecuți pentru insușirea stilului realist-socialist și i-am indemnat să le vadă pe toți aceia care prin profesiunea lor trebuie să le cunoască? Nu. Am primit cu ploconeli rămase de demult invitațiile periodice ale Capitalei, dar nu ne-am apropiat unii de alții cu sufletul deschis al artistului năzuind spre aceeași țintă. Deși, cine nu cruță osteneala de a cunoaște pe colegii săi de altă limbă și e muncit de aceleași probleme de artă poate dobindi un ajutor și un sprijin imens și prin adincirea legăturilor personale.

Să lichidăm, in sfirșit, provincialismul nostru cu orizont ingust, inchis in propriile-i limite! Nu putem privi teatrele din țara noastră numai cu ochi de tirgumureșan, de clujean, de piteștean, sau de reșițean. Nimic nu ne impiedică să cunoaștem și să studiem mai de aproape teatrele de orice limbă din țara noastră.

De zece ani, pe cheltuiala statului, artiștii noștri colindă toată lumea. Agerpres-ul ne informează mereu de aceste călătorii. Dar niciodată nici un artist nu și-a luat osteneala de a face o dare de seamă pentru cei ce muncesc in teatru, despre aceste experiențe ale lui.

Am aflat, din lecturi, din cărți, multe amănunte despre rezultatele teatrului sovietic, recunoscute de intreaga lume. Dar nu incape indoială că sub forma vie de intrebări-răspunsuri, am fi aflat mult mai multe lucruri, care ne-ar fi ajutat mai puternic, mai rodnic in munca noastră. Ce a insemnat o convorbire de citeva ceasuri cu Bondarciuk, cu Ghiațintova! Cite indrumări practice ne-au dat, cu cită bunăvoință ne-au atras atenția asupra unor neajunsuri pe care, in lipsa unui control dinafară, de multe ori nu le observasem!

*

Inseilind aceste note, am zăbovit cam multișor, mi se pare, in fața unor porți străine. După o căsnicie de zece ani pe care am dus-o, in bine și in rău, cu Teatrul Secuiesc, e timpul să mă ocup puțin și de casa noastră. Ca in orice căsnicie, după zece ani, a dispărut și aici emoția ce caracterizează prima perioadă a dragostei. Pentru viața unei instituții, zece ani nu înseamnă mare lucru, dar pentru viața unui om, ei reprezintă un răstimp important. Și fiindcă succesele și eșecurile, realizările și lipsurile din acești zece ani mă privesc foarte de aproape și pe mine și, fiindcă, totuși, o dragoste trainică mă leagă de această instituție, aș vrea să spun cîteva cuvinte despre o serie de lucruri ce nu pot fi indiferente unuia pe care viața teatrului îl interesează și dincolo de ridicarea și doborîrea cortinei.

În acest teatru, mi-am regăsit credința, aici am aflat sprijinul și forța necesară pentru îndeplinirea sarcinilor primite. Din multe locuri, din multe orașe și țări s-a adunat și s-a înfiripat mica trupă, care de atunci — nu este, poate, o lipsă de modestie s-o spun — și-a cîștigat un nume prețuit în toată țara. Țeluri identice, eforturi comune au caracterizat năzuințele noastre spre bine și frumos, și chiar dacă pe ici, pe colo s-au ivit și dihonii, otrăvuri dizolvante, rămase din lumea veche, cu anii, toxinele acestea s-au absorbit în mare parte, munca dusă umăr la umăr a sudat ansamblul și acesta a reușit să pornească pe drumul care a prefăcut vechea trupă într-un teatru adevărat. Nu vreau să înșir rezultatele ce au însemnat tot atîtea pietre de hotar în viața Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș. Ar fi, poate, mai frumos să evoc numai ceea ce a fost frumos, adevărat și artistic în viața lui.

Răsfoiesc, în gînd, afișele micului nostru teatru și mă opresc cîte o clipă la un titlu, la o dată de premieră. Nu scriu o monografie a teatrului și astfel n-o să pară, cred, ciudat și lipsit de modestie că mă opresc mai cu seamă în fața afișelor care oglindesc etapele dezvoltării mele actoricești. Unde au rămas *Liliomfi* al lui Molnár Ferenc, doctorul cu veleități culturale din *Aventura*? Funcționarul de bancă cu gesturi agitate din *Loc tinerilor!* și multe alte roluri mai mici sau mai mari, ce au dispărut fără urmă în adîncurile amintirii! Am privit și pînă atunci cu atenție lumea, dar trebuia să vină ceea ce a venit, pentru a-mi transforma în mod decisiv conștiința, care, în sfîrșit, s-a fixat la o concepție de viață fermă și neclintită.

A trebuit să pătrund opera lui Gorki, s-o studiez adînc, pentru ca să înțeleg Monologul despre Om al lui Satin din *Azilul de noapte*. Cîte lucruri au trebuit să se întîmple în mine pentru ca umanismul burghez, rezultat al trecutului, al educației mele, al împrejurărilor în care am trăit, să se transforme în umanism socialist, fără de care azi nici n-aș mai putea să încerc proiectarea pe scenă a problemelor epocii noastre, să judec cu măsură critică trecutul apropiat, să îmbrac conținutul operelor clasice într-o expresie care să facă accesibil omului de azi acest conținut valabil și după sute de ani!

Și iarăși Gorki. Figura cea mai apropiată parcă de inima mea e Teterev din *Micii burghezi*. Am văzut vreodată omul acesta? Am cunoscut ceva asemănător? Cum, unde, s-au întipărit în mine trăsăturile acestei figuri cumplit încercate și totuși neastîmpărate, renunțînd la toate, dar îndemnînd cu fiecare cuvînt al său la revoltă — figura intelectualului ce se zbate necontenit și, cu toate bunele lui intenții, se înfundă pînă la urmă? L-am cunoscut. N-am reprodus o fotografie, n-am copiat o singură persoană.

Dar în hoinărelile din nopțile anilor mei de începător, de cîte ori n-am văzut la Cluj, la Budapesta sau în altă parte, cîte un Teterev în haine ponosite, cu ultimii gologani în mînă, oprindu-se în fața unei barăci cu crenvirști? Intelectuali veritabili și pseudointelectuali cu gura amară de tutun, părăsind redacțiile în zorii zilei și poposind într-un fund de cîrciumă de cartier sau în ceața unei bodegi de gară, poeți eternizați la mesele de marmoră din cafenele, compunînd versuri menite să salveze omenirea, eroi înfrînți în bătăliile jocului de cărți, cu fețele năpădite de

G. Kovács în Caţavencu („O scrisoare pierdută")

ţepi : toţi mi-au dat cite o culoare, cite o amintire, cite un crimpei de atmosferă, ajutindu-mă să pătrund pe dinafară şi pe dinăuntru, să trăiesc cu adevărat acest rol. La toate acestea se adaugă, fireşte, faptul că şi viaţa mea a avut clipe tetereviene, cind nici o rază de nădejde nu mai licărea. Mirosul compact de varză acră s-a aşternut de atitea ori şi peste sufletul meu, şi am avut şi eu de luptat cu Besemenovii vieţii mele.

Apoi au venit alte sarcini, alţi autori, alte roluri. Cehov. Ce ştiam noi despre el pină atunci ? Atit cit predăm azi unui student de conservator în anul I. Că a fost prieten cu Gorki, cu Nemirovici-Dancenko, cu Stanislavski, că pe cortina Teatrului de Artă se află ca emblemă un pescăruş. Am pus în repetiţie *Pescăruşul*. Am avut norocul de a avea la dispoziţie şi exemplarul de lucru al lui Stanislavski. Şi pe măsură ce înaintam cu repetiţiile, indicaţiile lui Stanislavski se transformau în realităţi vii. Am început să prindem ceea ce el numeşte „murmurul submarin". Am început să săpăm pe sub text, printre rînduri, şi, după o muncă de mai multe săptămini, am înţeles că ceea ce ştiam pînă atunci despre Cehov nu este adevărat, că omul nu s-a limitat la descrierea unei lumi de dulci melancolii, de tristeţi mărunte, de pesimism şi deznădejde, ci a rostit şi cuvintele : „Domnilor, trăiţi prost !" Deci trebuie sa trăim altfel, să-i învăţăm la o altfel de viaţă pe oamenii în faţa cărora il jucăm pe Cehov. Cite lucruri n-au trebuit să se intimple în ultimele decenii, pentru ca femeile noastre de tipul Ninei Zarecinaia să nu mai fie nevoite să plece într-un compartiment de clasa a III-a spre un viitor necunoscut sau, dimpotrivă, prea bine cunoscut, pentru ca Trigorinii noştri să nu mai aibă impresia că tot ce fac e zadarnic, pentru ca noi să nu mai trebuiască să-i compătimim pe Trepliovii care îşi trag un glonte în cap.

Gauleiterul. Cind l-am intilnit intiia dată ? În iunie 1944, la Bergen-Belsen, într-un lagăr de concentrare german. În dosul unui triplu gard de sirmă ghimpată încărcată cu electricitate, gardienii S.S., înarmaţi cu reflectoare şi mitraliere, vegheau ca paşii pe care-i făceam fără ţintă în sus şi în jos să nu le zguduie credinţa în eternitatea celui de al treilea Reich. Bătătoream, flămind, zdrenţăros, curtea umedă, plină de noroi din Lünebürger Heide, care îmi sfişia nervii şi inima. Am trăit acolo citeva luni deznădăjduite, fără nici o perspectivă. Undeva, pe deasupra Hanovrei, se dădeau lupte aeriene. Le urmăream, căci se vedeau cu ochiul liber. Mulţi au încercat să descrie această perioadă singeroasă, infernală, care a răsturnat orice logică omenească. Ştiu că exilul meu n-a fost decit o deportare de operetă, în comparaţie cu ceea ce li s-a intimplat altora, în alte părţi. Nici nu prea am obiceiul să vorbesc de el. Şi dacă îl amintesc aici, o fac pentru că trebuie să vorbesc despre rolul pe care l-am jucat mai tirziu, cu pumnii strinşi, seară de seară. Pe gauleiterul Ludwig von Rogge, pe care l-am creat pe scenă, aş fi vrut să-l sfişii cu toate cele zece degete, cu gura spumegind de ură. Omul după care l-am modelat avea o funcţie militară mai modestă. În lagăr, între noi, îl numeam „Unterober aber führer". N-am să-i uit faţa brăzdată de cicatrice, ochii albaştri, apătoşi, cu monoclu, scirţiitul cizmelor. Ce figuri tremurătoare, umilite, de paria, moarte de frică, deveneam, cind apărea dimineața in barăci ca să ne numere, să controleze dacă nu lipsește nici unul din aceia a căror nimicire sistematică i-a fost incredințată din partea providenței wotaniene ! Purta cravașă și vocea lui cu accente nervoase de homosexual imi sună și azi in urechi. Nici nu vreau să-l uit vreodată... Cind mă ocupam de rolul de gauleiter, am avut oarecare indoieli : oare ticălosul acela cu mănuși in mină a fost reprezentantul cel mai tipic al „Übermensch"-ului din acea epocă ? Am fost judecat și acuzat că n-am creat tipul cel mai caracteristic de ofițer hitlerist, așa cum trăiește el in general in conștiința majorității oamenilor. Nu puteam să-i explic fiecăruia in parte, in timp ce interpretam rolul, că funcția de gauleiter insemna un rang foarte inalt, că un astfel de grangur era stăpin pe viață și moarte in teritorii de intinderea unei țări și acest titlu nu se acorda decit bestiilor celor mai mari... Cind am stat intiia dată in fața lui, am căutat să aflu ce se poate ascunde in dosul acestei netezimi de reptilă. Cum iși maschează ticăloșia această fiară ? Ce ascunde uniforma neagră și acel „Ritterkreuz mit Eichenlaube" infipt pe piept ? Intr-o zi, am primit răspunsul. Nevastă-sa cu trei copii și cu toată lumea din casă au murit intr-un bombardament. A pierdut pe toți ai săi, tot ce avea. Și chiar in acele momente, a putut să rămină un șarpe veninos, fără milă. Nici un mușchi nu arăta că mizeria, durerea ușor de presupus, l-ar fi zguduit măcar pentru o clipă. Mai tirziu, după ce sosisem acasă, am auzit că, la eliberarea lagărului, scheletele supraviețuitoare, care abia se mai mișcau, l-au sfirtecat in bucăți. De viu. Oare atunci o fi simțit ceva ?

In ultimă analiză, el a fost modelul meu pentru rolul de gauleiter. Au jucat și alții acest rol. Știu că și-au retezat părul după moda prusacă, urlau și sforăiau cumplit și știu de asemenea că după părerea multora — așa socotea și o parte din presă — aceasta era interpretarea autentică, „tipică". Nu intru in explicații, dar m-am luat după intima mea credință de actor, cind am modelat un dușman mai periculos, mai feroce, mai de moarte. Căci pentru regimul de teroare hitleristă, acesta era figura caracteristică.

Păstrez multe figuri in cămara cu vechituri din acele timpuri. Erau, firește, și altfel de oameni. Ca, de pildă, ofițerul german care, in timpul unei inspecții de noapte, m-a surprins recitind pe intuneric versuri pentru locatarii barăcilor — sute de oameni smulși din țările de baștină. Printre ascultători erau slovaci, polonezi, unguri, evrei, comuniști și necomuniști. Niciodată pină atunci și nici de atunci și pină azi, recunoștința și gratitudinea unui public n-au insemnat pentru mine atit de mult. Și cind am terminat repertoriul, in ușă a apărut un neamț, m-a chemat la el și m-a intrebat de cine erau versurile pe care le spusesem și mi-a intins două țigări : cel mai mare onorariu din viața mea. A doua zi, am primit ordin să mă prezint la el. Mi-a dat poema *Wenn wir den Krieg gewonnen hätten* de Erich Kästner, rugindu-mă să o invăț și să o recit intr-o zi. Am recitat-o de multe ori și, chiar dacă voi uita vreodată aceste versuri, intilnirea ciudată cu acest om, ca și zilele de azi, mă avertizează că a fost și atunci, este și astăzi și va fi totdeauna și o „altă" Germanie.

G. Kovács in Ligurio („Mătrăguna")

La întrebarea „Care e rolul dumitale preferat ?", cei mai mulţi actori răspund : „Ultimul". Nici eu nu fac excepţie. Rolul meu cel mai drag îmi este, o declar aici, Kossuth al lui Illyés Gyula. Aş vrea să-mi exprim în cuvinte cît mai simple bucuria, gratitudinea pentru că mi s-a dat posibilitatea de a întîlni această piesă. A trecut prea puţin timp de la lunile de pregătire, de la ziua premierei şi de la reprezentaţiile ce i-au urmat pentru a fi în stare să scriu la rece, fără trac, obiectiv, despre această experienţă neuitată. A fost nevoie de colaborarea desăvîrşită a regizorului şi ansamblului, de o cunoaştere fără greş a textului, de armonizarea costumelor şi machiajului, pentru a putea juca această cea mai valoroasă capodoperă a literaturii maghiare mai noi, în aşa fel încît să mulţumim pe deplin şi pe autor, şi opera lui, şi publicul, şi pe noi înşine. Vorbesc intenţionat la plural. Niciodată, poate, în istoria teatrului nostru, n-am avut o ocazie mai bună de a dovedi că, fără un stil realist unitar, nu se mai poate realiza ceva durabil şi artistic. Nu era vorba numai de a juca pe Kossuth, ci de a înfăţişa, şi anume prin el, şi forţa revoluţionară, care în 1848 a făcut din luptătorii pentru libertate, principalii purtători ai ideii de libertate. Görgey nu e numai adversarul politic al lui Kossuth, ci reprezintă şi întreaga reacţiune a epocii. Józsa nu este numai ţăranul credincios şi bun de dincolo de Dunăre, ci însuşi poporul ce îşi aşteaptă eliberarea.

Ne-am ostenit din toate puterile să îndeplinim, printr-o interpretare cît se poate de credincioasă intenţiei autorului, această sarcină extrem de grea. Voi încerca poate să scriu cîndva un alt articol, în care să spun tot ce am de spus în legătură cu acest rol al meu, despre zbuciumul meu, despre tortura chinuitor de frumoasă a atîtor nopţi de insomnie, despre experienţele pe care le-am cîştigat la reprezentaţiile piesei.

Şi sper să mă învrednicesc să scriu, odată şi odată, mai adînc, mai ştiinţific, şi despre celelalte roluri ce compun viaţa mea de artist, îmbrăţişînd şi exprimînd mai bine o serie de probleme şi de secrete de atelier.

*

Dar n-am dreptul să-mi atribui numai lauri, să mă consider părtaş doar la încasarea laudelor ce ni s-au adus. Avem la activul nostru o serie de omisiuni în care îmi am şi eu partea de vină şi aş vrea să contribui, în calitate de complice, la descoperirea sinceră a acestor lipsuri.

Am vorbit mai sus despre ceea ce a însemnat pentru mine teatrul din Cluj şi ţin să asigur pe cititor că ceea ce am scris acolo nu e o simplă preocupare personală, o amintire romantică. Pentru sute şi mii de oameni, teatrul din Cluj a însemnat acelaşi lucru. De pe la 1792, el şi-a asumat, uneori în împrejurările cele mai vitrege, rolul de educator şi transformator al societăţii. Astfel, instituţia a devenit o tradiţie, căpătînd o patină nobilă, şi a putut îmbrăca o haină atît de trainică, încît nici cetele de diletanţi ce s-au perindat în viaţa lui n-au putut să i-o sfîşie.

Ni s-a dat şi nouă o posibilitate istorică priincioasă. Dar am ales oare cu destulă grijă cărămizile din care vrem să clădim viitorul Teatrului Secuiesc ? Este oare destul de durabil mortarul, pentru a lega puternic cărămizile, dînd zidului o trăinicie capabilă să reziste timpului ? Oare, în dosul vitrinei sclipitoare, magazinul e destul de îmbelşugat, pentru a ne permite să organizăm nu numai vînzări ocazionale, ci şi aprovizionarea sistematică a publicului, satisfăcîndu-i pe timp îndelungat exigenţele culturale ? Vreau ca viitorul să dezmintă îndoielile mele, dar deocamdată tabloul nu este aşa de trandafiriu cum adeseori ne place să credem. Ar fi un act de defetism să punem la îndoială rezultatele obţinute, dar ar însemna o adevărată frînă pentru progresul nostru în viitor să nu recunoaştem gravele omisiuni de care, în dauna artei, ne-am făcut vinovaţi în exerciţiul profesional al vocaţiei noastre. Am cedat de multe ori unor influenţe ce nu se acordau nici cu politica culturală a partidului, nici cu tradiţiile progresiste ale teatrului nostru.

Publicul din Tg.-Mureş n-a avut în trecut un teatru statornic. Prin repertoriile noastre, noi trebuia să creăm o bază culturală adevărată. Trebuia să luăm de mînă publicul şi să-l introducem în vistieria literaturii universale. Trebuia să-i atragem atenţia asupra fazelor principale ale evoluţiei spiritului omenesc. Trebuia să injectăm, cu grija unor doctori pricepuţi, „serul" culturii în organismul îmbolnăvit de prostul gust burghez. Popularizînd operele clasice şi tradiţiile noastre progresiste, alegînd cu grijă din literatura sovietică, din cea naţională, ca şi din literatura dramatică clasică şi progresistă din Apus, noi trebuia să facem publicul mai exigent, mai matur în judecăţile lui asupra artei. Trebuia să-i stîrnim exigenţele, nu să-i sprijinim lipsa de exigenţe. Nu e o sarcină uşoară, recunosc. Dar teatrul îşi va face pe deplin datoria numai cînd nici o consideraţie de confort nu-l va putea determina să coboare nici măcar cu un centimetru de la nivelul cel mai înalt pe care a izbutit să-l atingă. Cea mai mică concesie înseamnă slăbiciune şi nimic nu e mai uşor decît să distrugi pentru multă vreme, printr-o singură salvă de aplauze la scenă deschisă, rezultate realizate cu trudă.

Trebuie să recunoaştem că, în unele cazuri, am cedat păturii puţin numeroase care şi-a făcut educaţia la „Szinházi Élet" [1], păturii care prin lipsa ei de exigenţă influenţează uneori şi oameni cu reală sete de frumos. Am inventat fel de fel de lozinci pentru a ne justifica inconsecvenţa de a fi aruncat lada cu gunoi pe poarta principală şi de a fi readus pe uşa din dos, în ambalaj schimbat, dar tot atît de putred, acelaşi gunoi. Am spus că masele vor să se distreze. Dar oare la *Chef boieresc* sau la *Egor Bulîciov*, la *Tartuffe* sau la *Amurgul înviforat*, la *Pescăruşul* sau la *Revizorul* nu s-au distrat ? N-au petrecut ? N-au gustat spiritul ce iradia din aceste piese ? Au dormit ? Au plecat cumva a doua zi mahmuri la muncă ? Piese ca acestea au sporit oare rebuturile noastre ? Glumele burgheze de varieteu şi şlagărele de mîna a treia din baruri de provincie au contribuit ele la construirea socialismului ?

Recunosc că e nevoie şi de genul muzical. Mie însumi îmi place. Şi aş fi încîntat să ştiu că vom avea şi un teatru de operă şi operetă în oraşul nostru. Dar nu sînt dispus să recunosc că voci dogite şi duhnind a vin, imitaţii răguşite de „diseuse", dansatori cu două picioare stîngi ar putea educa cu succes publicul nostru. Şi dacă acest gen educă pe artistul care chiar dacă, din silă, le făcea toate acestea, acum 20 de ani, azi, conştient de poziţia pe care şi-a cucerit-o în societate, se mai poate solidariza cu astfel de rătăciri din trecut ? E plăcut să trăieşte bine şi e şi mai plăcut să trăieşti mai bine. Dar nu există primă şi onorariu special care să justifice o astfel de scrinteală în arta noastră. Valoarea unei producţii nu e determinată de locul, ci de modul cum e executată. N-aş vrea ca aceste rînduri să jignească, mai mult decît e nevoie, anumite suflete sensibile. Am apărut şi eu în circ. Dar am avut impresia că recitind versuri (pentru onorariu, fireşte), şi acolo, pe arenă, tot pe poet l-am servit şi n-am ştirbit renumele teatrului al cărui membru eram. Mi s-a părut însă extrem de regretabil şi nedemn să văd artişti de valoare şi de vază apărînd în producţii proaste şi fără gust, renunţînd pentru cîteva sute de lei la înaltul nivel artistic la care au ajuns printr-o muncă grea de ani îndelungaţi. Oare astfel de producţii nu se răsfrîng, în ultimă analiză, asupra teatrului nou ? Nu oglindesc ele lipsa de unitate ideologică şi artistică a teatrului ? Mai avem dreptul, după astfel de spectacole, să ne asumăm sarcina de onoare de educatori ai unei generaţii de actori ?

---

[1] „Viaţa teatrului", o revistă mondenă, frivolă, de cancanuri teatrale, ce apărea la Budapesta. *n. red.*

Să nu răspundem imediat, dar să medităm asupra problemelor. Avem destul timp și destule ocazii să reparăm greșelile.

Puținele noastre teatre nu vor fi viabile în viitor decit dacă vom ști să ridicăm alături de noi o astfel de generație care, cind ii va veni sorocul, să știe să preia și să ducă mai departe munca noastră. Avem mulți actori tineri capabili și cu suflet. Dar regizorii și actorii formați nu fac tot ce le stă în putință pentru a promova dezvoltarea și închegarea structurii lor artistice. E lung drumul pe care actorul trebuie să-l străbată ca să ajungă artist. Drumul acesta trebuie pardosit cu roluri. *Și cu cit seria rolurilor jucate e mai interesantă, mai variată, cu atit și actorul* va fi mai colorat, mai emoționant. Nu ne putem permite luxul să virim pe tinerii clocotind de ambiție în țarcul unui singur gen de roluri. Oricit de frumos ar fi junele amorez de 25 de ani, tot va veni un timp cind pe sub ochii lui vor apărea zbircituri, cind în dantura lui „materia străină" va spori ; și dacă nu-l vom înzestra cu tot ce-i trebuie pentru a putea înfrunta năvala anilor, el va rămine pe loc, obosit, ignorant, deznădăjduit și bătrin. Și fetița cea mai frumoasă va îmbătrini cu timpul și nu există tinerețe care în cițiva ani de zile să nu fie nevoită a ceda locul unei generații și mai tinere. Și pentru ca această trecere a tinereții să nu fie prea dureroasă, actorului trebuie să i se dea în schimb ceva mai de preț decit tot ce pierde, ceva ce îl compensează din belșug : o puternică cuirasă artistică, atitudine bărbătească, sete de a se cultiva necontenit. Și ocazii de a juca mult. Roluri cit mai variate. Azi, de copil ; miine, de babă ; azi, de băiețoi ; miine, de moșneag. Ocazii de a-și deschide ochii, plăminii, inima.

Nu eu am descoperit că rolul Julietei nu poate fi jucat de o actriță mai tînără de 40 și acela al lui Romeo de un actor mai tinăr de 50 de ani. Ce pantă a durerii, a zbuciumului, trebuie să urce actorul pină să ajungă la aceste culmi ! Un lucru e clar : nu le facem un serviciu actorilor scutindu-i, dintr-un spirit de ocrotire rău înțeleasă, de încercări soldate din cind în cind cu înfringeri ; trebuie, dimpotrivă, să le dăm însărcinări care implică pericolul eșecului. Pentru ca să știe să aprecieze din toată inima momentele cind se va apropia de ceea ce numim succes.

*

Nu pot trece sub tăcere grava omisiune prin care păcătuim de ani de zile, în mod consecvent, cu vinovată neglijență. E vorba de neglijența noastră în legătură cu versul, cu recitalurile publice de poezie. Cuvintul viu este arma cea mai importantă a actorului. El trebuie să-și procure această armă, s-o ascută mereu, s-o țină gata în permanență, căci cu ajutorul ei el ciștigă sau pierde bătăliile de pe scenă. Dar independent de faptul neîndoios că versul, poezia lirică este aparatul de gimnastică prin care ne putem căli îndeminarea interpretativă, independent de folosul imens pe care însușirea acestei îndeminări îl aduce actorului, noi avem datoria de a servi pe poeții din trecut și de azi, răspindind versurile lor prin forța mobilizatoare a cuvintului viu în masele largi ale poporului. Nu cred că, în trecut, actorii și artiștii interpretării n-ar fi simțit nevoia acestui lucru, căci altfel nu s-ar înțelege cum de Petőfi, Arany János, Ady și József Attila au fost cunoscuți și iubiți de atita lume. N-am de gind să vorbesc de recitatorii de meserie (Tessitori, Brassai Victor, Ascher Oscar, Palotay Erzsi, Horváth Ferenc, pentru a nu aminti decit pe cei mai de frunte), dar trebuie să citez pe mai marii scenei maghiare : pe Kovács Gyula și Jászai Mari, pe Bajor Gizi și Somlay Artur, pentru a da o idee de măsura în care nesocotim această elementară datorie a actorului. De zece ani de zile, abia am organizat două-trei recitaluri. Și acestea mai mult improvizat, pe apucate, fără o pregătire îngrijită, și aș putea înșira pe degete pe actorii care și-au dat contribuția la ele. Poate nu iubim versurile ? Sau nu le îndrăgim decit atunci cînd teatrele iau in program o piesă clasică in versuri ? Căci in asemenea ocazii, actorul care toată viața lui a ignorat poezia, nu cunoaște oboseala, se ține scai de director, de regizori, dovedindu-le negru pe alb că rolul a fost scris anume pentru el ! Nu ne dăm seama indeajuns că nu ne putem însuși in măsura necesară frumusețea limbii materne dacă nu studiem bogata moștenire a poeziei noastre naționale. Fără interpretarea marilor poeți din trecut, nu putem ajunge la una din obligațiile actuale : aceea de a ajuta, de a sprijini noua lirică maghiară din țara noastră.

Multă vreme a fost obiect de discuție dacă versul și recitatorul mai pot atrage ceva public. Voi aminti un singur caz : turneul de acum un an al revistei „Igaz Szó", pentru a arăta care este adevărul. Niciodată în trecut n-am recitat versuri în fața unui public atît de numeros, niciodată versul n-a fost atit de popular ca în zilele noastre. Noi, actorii trebuie să participăm mai puțin improvizat și cu o mai temeinică pregătire la aceste serate închinate poeziei și nu e nici o indoială că și poeților le vor crește aripi, le va crește elanul creator cind vor vedea că versurile lor nu vor dormi, prăfuite, pe rafturile bibliotecii, nu vor trăi o viață efemeră de 24 de ore în coloane de ziare, ci că și noi, actorii, ne vom îngriji ca ele, prin muzica și sugestivitatea cuvintului rostit, să-și poată face drum spre inimile omenești. Firește că e vorba de versuri scrise pentru inimă, nu numai pentru minte, căci acestea din urmă, chiar în gura celui mai bun actor, tot n-ar fi altceva decit comentarii rimate.

Noi, actorii am examinat nu o dată și cu toată sinceritatea importanța problemei. Dar oare poeții simt nevoia răspindirii versurilor prin graiul viu al actorului ? Nu fac nici o indiscreție spunind că niciodată, nici un poet n-a trecut pe la mine pentru a-și exprima legitima dorință să-i învăț și să-i recit versurile. Cu toate că, pentru a interpreta just și veridic o poezie, eu, recitatorul, trebuie să cunosc împrejurările în care a trăit poetul, luptele lui, bucuriile și durerile ce l-au frămintat, solul din care au răsărit versurile lui, tot așa de bine cum trebuie să cunosc antecedentele rolului pe care il joc. În timp ce recită versuri, actorul trebuie să treacă pe planul al doilea și mai mult decit la interpretarea unei opere dramatice. Actorul trebuie să servească poezia și nicidecum pe sine însuși. Formulînd această idee, vreau să fac un pas spre viitor, cind sper că poet și actor se vor sprijini reciproc. Nădăjduiesc să am chiar în viitorul apropiat răgazul necesar de a realiza planul ce mă preocupă de mult, și anume : organizarea unei seri închinate în întregime poeziei din țara noastră. Împreună cu tinerii mei colegi László Gerő și Erdös Irma, am și început să pregătim programul, cu toată dragostea cuvenită cauzei.

Aici e cazul să vorbesc de o altă veche durere a mea. Sper că intr-o formă oarecare, voi primi un răspuns de la cineva. Se spune de multe ori că meșteșugul actorului are un caracter sintetic, cuprinzind toate ramurile artei. Fraza, deși cam academică, sună frumos. În realitate însă, sintem izolați, cunoaștem puțin pe muzicienii, pe scriitorii și artiștii noștri plastici.

Să ne înțelegem : nu nostalgia trecutului și nu regretul pentru tinerețea apusă mă fac să vorbesc astfel. Dar imi aduc aminte ce legături vii, febrile, pline de îndemnuri țineau laolaltă, pină prin 1940, lumea noastră de gazetari, actori, scriitori și alte „haimanale". Discuții prelungite pină în zorii zilei, bătălii neincetate, dorința de a pătrunde în secretele de atelier ale prietenilor, curiozitatea pentru o specialitate înrudită, toate contribuiau să ne facă viața mai bogată, mai colorată, mai variată. Cum s-ar putea curma exclusivismul sectar din viața noastră artistică de azi ? Dacă vorbim de necesitatea de a intensifica legăturile noastre cu masele populare, să nu trecem sub tăcere nici nevoia de a ne stringe propriile rinduri, de a ne apropia mai mult și noi intre noi. Nu vreau să reeditez dictonul „iubiți-vă unii pe alții", dar aș dori să ne răscolim unii pe alții, să schimbăm opinii, păreri, să trezim in noi elanul de luptă, fără de care viața noastră artistică s-ar putea ineca intr-o monotonie cenușie și plictisitoare.

*

Pe cit de fără chef și in silă am pus mina pe tirnăcop și am inceput să sap prin dărimăturile trecutului și prezentului meu, pe atit aș dori acum, dacă timpul și talentul mi-ar ingădui, să scot la lumină și să aștern pe hirtie tot ce am petrecut intr-o viață de om. Cite de toate nu se ingrămădesc in om in cursul unei vieți și ce greu este să faci curățenie generală, să selecționezi in așa fel incit să arunci tot ce este inutil, dar să păstrezi ceea ce iți va putea fi de folos cindva, oricit de tirziu ! Să-ți mărturisești nu numai izbinzile, dar și multele eșecuri care te-au insoțit o viață intreagă ! Să vorbești despre planuri, dorințe, roluri, sarcini noi pe care trebuie să le duci la indeplinire !

Am prea mult respect față de litera scrisă, pentru a nu simți răspunderea scrisului. Ceea ce mi-am propus să infățișez in aceste insemnări este o chestiune strict personală. A vorbi insă despre o astfel de chestiune este un lucru gingaș, neplăcut, putind să aibă aerul unei infumurări necuviincioase. Iar in ceea ce privește rezultatul, intreprinderea poate suscita toate indoielile, dat fiind că forma mea de expresie nu este formularea unui text, ci tălmăcirea pe scenă a gindului scris de altcineva. Dacă, totuși, m-am incumetat să incerc, *fără sufler*, dar cu cea mai bună intenție, o mărturisire cit se poate de sinceră despre citeva etape ale vieții și vocației mele, despre izbinzile și eșecurile mele, am făcut-o fiindcă prietenii mei, scriitorii, m-au convins că acesta e un lucru firesc, de la sine ințeles, pe care publicul are dreptul să mi-l ceară.

(In romînește de A. Albu)

Turneul lui Gr. Manolescu la Viena

Călătorind la Paris în vara anului 1956, Teatrul Național „I. L. Caragiale" a efectuat cel dintîi turneu oficial peste hotare, din întreaga istorie a teatrului romînesc. Au fost și în trecut ansambluri care au încercat turnee în străinătate. Dar cele două-trei încercări precare cunoscute nu s-au bucurat nici de sprijinul moral al autorității de stat, nici de un ajutor material, datorindu-se unor inițiative particulare.

În dosarul nr. 1001 din arhiva anului 1891 a Teatrului Național se găsesc o serie de documente care povestesc despre condițiile nefericite în care s-a desfășurat turneul la Viena al unei trupe romînești. Trupa a fost alcătuită de Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, la sfîrșitul stagiunii 1890/91, și cuprindea 28 de persoane printre care se aflau și Ion Cîrje cu fiica sa Anicuța (vestita actriță de mai tîrziu — pe atunci în vîrstă de șase ani), Ion Petrescu, Ion Brezeanu, Petre A. Sturdza.

Conducătorii ansamblului au cerut cu împrumut decorurile și costumele de la Teatrul Național, încă din luna martie. Aprobarea le-a venit de-abia în mai, directorul teatrului, Stăncescu, îngăduind împrumutul cu rezerva că materialele vor putea fi retrase oricînd va dori cel ce le-a împrumutat.

Trupa a călătorit pe Dunăre, cu vaporul, ajungînd la Viena după șapte zile. Din amintirile participanților aflăm că impresarul cheltuise banii fără să facă reclama cuvenită și în oraș nu se știa de reprezentațiile romînești. Manolescu respinse cu indignare oferta unor ziariști veroși de a publica articole în ultima clipă, contra plată.

Repertoriul jucat — Hamlet, Romeo și Julieta, Nero *de Pietro Cossa și din repertoriul francez, melodrama* Mîndrie și amor *(după* Maître des forges *de Georges Ohnet) — nu s-a bucurat de prețuire. Sala era mereu goală; deficitul material a fost catastrofal.*

Actorii romîni nu s-au putut întoarce în țară decît cu bani împrumutați de la consulul Romîniei la Viena, după un șir lung de corespondențe, declarații, procese-verbale, foarte vexatorii pentru ei.

Cînd te gîndești la condițiile excepționale în care a călătorit ansamblul Teatrului Național, sub oblăduirea directă a guvernului statului democrat-popular, și le compari cu cele ale călătoriei de odinioară iți vine să crezi că au trecut de atunci nu 65 de ani, ci trei secole.

Nu ca o curiozitate, ci ca un termen elocvent de comparaţie şi ca o mărturie grea pentru acylturalitatea şi neomenia oficialităţii de odinioară am socotit că trebuie date tiparului aceste documente — continuînd iniţiativa revistei de a publica materiale inedite drept fişe pentru o viitoare istorie a teatrului romînesc.

Valentin SILVESTRU

Viena 17.6.1891

Telegramă 1)
Ministerul Afacerilor Străine

Trupa Manolescu nu poate face faţă angajamentelor sale şi să plece, decit dacă direcţiunea teatrului naţional se angajează să ramburseze banii avansaţi operind reţinerea lunară a jumătăţii sumelor ce revin lui Manolescu şi doamnei Romanescu care au făcut la legaţie un act în regulă în acest sens. Rugăm a se comunica de urgenţă dacă teatrul recunoaşte acest angajament. Fiecare zi de intirziere măreşte considerabil cheltuielile numeroasei trupe.

ss/ Mavrodi.

Viena 17.6.1891

Telegramă 2)

Direcţia Generală a Teatrelor

Rugăm daţi răspuns favorabil propunerii legaţiei prin ministerul afacerilor străine. E vorba pur şi simplu ca jumătate din veniturile noastre incepind de la deschiderea stagiunii, fie cota-parte, fie beneficii, să fie reţinute pină la concurenţa sumei şi să se trimită celui in drept.

Romanescu

Manolescu.

---

6 iunie 1891 3)

Telegramă 4)

Domnului Mavrodi
Însărcinat de afaceri al Rominiei
Viena

Direcţia Generală consimte să reţină jumătate din cota-parte şi beneficii Manolescu, jumătate beneficii Romanescu.

Imposibil pentru moment a le da vreun avans.

Director General (indescifrabil)

NOTA. — In general, s-a păstrat scrierea vremii, făcîndu-se mici schimbări ortografice (*0 = oa, a = î,* dar rămînînd la *esci* în loc de *eşti, ei* în loc de *ăi* ş.a.m.d.) De asemenea s-au păstrat majusculele, chiar dacă sînt necorespunzătoare în unele cuvinte.

1) Originalul în limba franceză.

2) Originalul în limba franceză. Telegrama conducătorilor turneului a fost expediată o oră după cea a lui Mavrodi, însărcinatul cu afaceri al Romîniei la Viena.

3) Cel care a transcris telegrama a uitat probabil să pună şi data pe stilul nou, cum e în celelalte documente. Telegrama de faţă a fost expediată de fapt în 18 iunie.

4) Originalul nu există. La dosar se află ciorna răspunsului cu conţinutul de mai sus, scrisă în limba franceză, probabil de G. Cantacuzino.

Ansamblul artistic Aristizza Romanescu - Grigore Manolescu în turneu la Viena

Direcţiunea Generală a Teatrelor

Bucureşti 21/3 iunie 1891

No. 434

Domnule Însărcinat de afaceri.

Referindu-mă la telegrama din 6 Iunie a.c. în privinţa afacerei Manolescu-Romanescu, am onoare a vă ruga să binevoiţi pentru a noastră regulă a ne procura o copie după angajamentul ce dumnealor au subscris la Viena.

Primiţi, vă rog, Domnule Însărcinat de afaceri, asigurarea distinsei mele consideraţiuni.

Director General [5]

Secretar

Al. C. Brăiloiu.

Domniei Sale

Domnului Însărcinat de afaceri al Rominiei la Viena.

MINISTERUL CULTELOR ŞI INSTRUCŢIUNII PUBLICE

Divisia Şcoalelor şi Cultelor

Nr. 6947 din 4 iulie 1891

Domnule Director,

Cu adresa nr. 10765 a ministerului afacerilor streine, primim în copie raportul însărcinatului de afaceri al Rominiei la Viena sub nr. 921 însoţit de originalul declaraţiunii făcută de d-na Ar. Romanescu şi dl. Gr. Manolescu, artişti ai teatrului național din București, ambele privitoare la modul cum s-a repatriat din Viena și s-a lichidat situațiunea trupei d-lui Manolescu.

---

[5] Nesemnat; adresa a fost expediată de secretarul teatrului.

Comunicindu-vă aceste acte, am onoare a vă ruga să dispuneți conform garanției ce i s-a dat de acea direcțiune către însărcinatul nostru de afaceri din Viena ca pînă la achitarea completă a datoriei contractate de dl. Manolescu și d-na Romanescu către dl. Lindheim să li se rețină lunar jumătate din sumele ce le vor reveni ca societari și beneficiari ai teatrului național.

Veți bine-voi a ne comunica de urgență rezultatul presentei adrese, spre a comunica răspunsul domniei voastre departamentului afacerilor streine.

Primiți vă rog domnule director, asigurarea distinsei mele considerațiuni

Ministru, G. Dem. Teofănescu.
Capul divisiei
indescifrabil.

D-lui
director general al teatrelor 6)
Loco.

MINISTERUL AFACERILOR STRAINE

Copia raportului Insărcinatului cu Afaceri al Rominiei la Viena

M. Af. str. ad. nr. 10765/91

Domnule Ministru

Ca răspuns la telegrama sub Nr. 898 ce am avut onoarea a Vă trimite la 5/17 Iunie a. c. in privința repatriărei și a liquidărei situațiunei trupei Domnului Manolescu am primit a doua zi de la Domnul Gr. Cantacuzino, Director General al Theatrului Național o depeșă prin care Domnia-Sa îmi făcea cunoscut că va reține jumătatea sumelor ce vor reveni Doamnei Romanescu și Domnului Manolescu spre achitarea datoriilor contractate de DD-lor aci.

M-am adresat atunci Domnului de Lindheim Consulul nostru general, și l-am rugat, pe basa declarațiunei ce vor face Doamna Romanescu și Domnul Manolescu și a garanției dată de Direcțiunea Generală a Teatrului Național din București, ca să deie pentru îndestularea Directorului Teatrului „Carl Theater" 7) achitarea otelului Național unde toată trupa a găzduit și plata locurilor dela Viena la Giurgiu pe un vapor al Companiei de navigare pe Dunăre. L-am rugat asemenea să caute a dobîndi de la Direcțiunea Teatrului „Carl Theater" și de la otelier reducerile pretențiunilor lor in cas dacă Domnia sa le va găsi exagerate și dela Direcțiunea Companiei de navigare o reducere asupra tarifului pentru transportul acestei societăți de 25 persoane.

Domnul de Lindheim a consimțit îndată și mi-a făcut cunoscut că va da cu împrumut, fără nici o dobîndă artiștilor romini, in semn de simpatie 8), suma necesară repatriărei și achitărei datoriilor lor.

In cit privesce regularea socotelilor Domnului Manolescu cu Domnul Blasel, Directorul Teatrului „Carl Theater", acest Domn s-a mulțumit cu suma de Fiorini

---

6) Pe acea vreme, directorul general al teatrelor era în același timp și director al Teatrului Național.

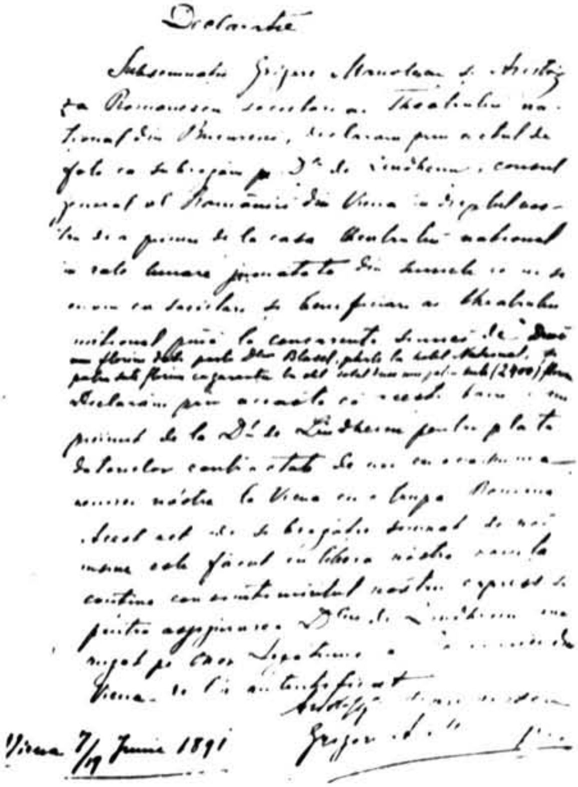
7) Teatrul unde au avut loc reprezentațiile trupei romîne.

8) Firește că în semn de *simpatie*, după ce timp de două zile, pînă ce a primit răspunsul de la București, că sumele împrumutate îi vor fi restituite, i-a lăsat pe artiști să umble înfometați prin Viena.

500 in loc de 1200 pe cari le reclama, căci Domnul de Lindheim probindu-i că abusase [9]) inexperienţa artiştilor romini l-a ameninţat de un proces.

La „Hotel Naţional" a căruia notă se urca la Fl. 822,51 s-a plătit in numerar 422,51. Transport, Fiorini 922,51 şi Domnul de Lindheim a dat garanţia lui pentru restul de 400. Compania de navigare pe Dunăre consimţind a acorda reducerea jumătăţii preţurilor locurilor cl. 1 i s-a plătit numai 327,65 şi s-a remis in numerar Domnului Manolescu pentru bagajele, cheltuieli de drum, de mincare etc. şi drumul de fer de la Giurgiu la Bucureşti 745,84. Total Fiorini 2400 din care 2000 in numerar şi 400 garantaţi.

Am onoarea a Vă inainta, in alăturare actul autentic prin care Doamna Romanescu şi Domnul Manolescu autorisă pe Direcţiunea Generală a Teatrului Naţional a face, pină la completa achitare a Domnului de Lindheim, reţinerea jumătăţii sumelor ce li vor reveni. Transmiţind acest act precitatei Direcţiuni Generale, Vă rog să binevoiţi a-i cere, in schimb, confirmarea telegramului ce mi s-a adresat la 6/18 Iulie a. c. prin o scrisoare in care dinsa se va angaja a trimite Domnului de Lindheim sumele ce se vor fi reţinute de la Doamna Romanescu şi de la Domnul Manolescu.



Facsimilul declaraţiei lui Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu, datată Viena 7/19 Iunie 1891

Mă cred dator a semnala Excelenţei Voastre că, fără ajutorul pecuniar al Consulului nostru General, nu sciu cum trupa Domnului Manolescu ar fi putut părăsi Viena, nici Guvernul, nici Direcţiunea Teatrului Naţional neputind pentru moment să le ajute. Situaţiunea ei devenise foarte critică; decorurile, costumurile, efectele lor erau sequestrate; după legile austriace, foarte severe in privinţa streinilor datori, ei puteau in urma unei simple cereri a creditorilor, să fie inchişi pină la achitare.

Graţie Domnului de Lindheim s-a putut liquida cu minimul de pagube o incercare artistică, pe care, dacă am fi fost consultaţi, am fi combătut-o cu multă energie, căci ea nu avea nici o şansă de succes pecuniar.

Binevoiţi a primi Domnule Ministru incredinţarea prea inaltei mele consideraţiuni.

ss/E. Mavrodi.

N. B. Departamentul E. V. [10]), este rugat să binevoiască a face a se incasa dela Casa Teatrului Naţional in contul Domnului Manolescu, suma de lei 9, conform chitanței aci-alăturată, datorită casei Legațiunei ca taxă pentru autentificarea actului anexat.

---

[9]) Greşală de copiere; probabil „abusase *de*..."

[10]) Excelenţei Voastre.

Excelenței sale
Domnului C. Esarcu
Ministru al Afacerilor Străine.

Declarație [11])

Subsemnații Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, societari ai Teatrului național din Bucuresci, declarăm prin actul de față că subrogăm pe D-nul de Lindheim, consul general al Rominiei la Viena în dreptul nostru de a primi dela casa theatrului național în rate lunare jumătate din sumele ce ni se cuvin ca societari și beneficiari ai theatrului național pină la concurența sumei de Două mii florini dați parte D-lui Blasel, parte la hotel Național și patru sute de florini ca garanție la otel. Total două mii patru sute (2400) florini. Declarăm prin aceasta că acești bani i-am primit de la Dl. de Lindheim pentru plata datorielor contractate de noi cu ocasiunea venirei noastre la Viena cu o trupă Romînă. Acest act de subrogație semnat de noi înșine, este făcut cu libera noastră voință conține consimțămintul nostru express și pentru asigurarea D-lui de Lindheim am rugat pe Onor. Legațiune a Rominiei din Viena de l-a autentificat.

Aristizza Romanescu
Grigore A. Manolescu

Viena 7/19 Iunie 1891.

spre neschimbare [12])
E. Mavrodi

Anul 1891 Iulie 5 N. 455.

Domnule ministru [13])

Spre răspuns la Adresa Dvs. nr. 6947 din 4 Iulie 1891 relativă la datoriea ce au contractat la Viena către dl. Lindheim artiștii societari ai Theatrului Național D-na. Aristizza Romanescu și Dl. Gr. Manolescu am onoarea a vă face cunoscut că Direcția Theatrelor a luat măsurile necesare spre a se opri pe fiecare lună cu incepere chiar din luna Iunie, jumătate din cota-parte ce se cuvine lunar numiților artiști, pină la achitarea sumei ce datorează. Partea artiștilor societari fiind însă foarte mică în timpul lunilor de vară, Direcția va expedia D-lui Lindheim prima rată a datoriei la finele lunii lui August iar după inceperea stagiunii Theatrale se vor espedia sumele cuvenite la finele fiecărei luni. [14])

---

[11]) La dosar se află originalul, scris de mîna lui Gr. Manolescu.

[12]) Pe verso-ul declarației se află procesul-verbal al autentificării (cu stampila legației) pe care nu l-am mai reprodus, pentru a nu ocupa prea mult spațiu.

[13]) Ciornă nesemnată, probabil a adresei trimisă de direcția generală a teatrelor, ministrului Instrucțiunii și Cultelor.

[14]) Corespondența oficială se oprește aici. Urmarea poate fi însă cunoscută din „Amintirile" lui Petre Sturdza. El notează cu amărăciune că, deoarece un an mai tîrziu, Manolescu a încetat din viață, Aristizza Romanescu a plătit singură, timp de mulți ani, datoria contractată față de consulul de la Viena — artiștii romîni care au vrut să ducă faima țării peste hotare negăsind nici un sprijin și nici o înțelegere la guvernul de atunci.

DISCUŢII

Regizorii în faţa textului dramatic

Intr-un număr anterior, am găzduit cuvîntul cîtorva autori dramatici care au schimbat între ei unele păreri în problema mereu actuală a literaturii dramatice originale. Considerînd că opera dramatică îşi găseşte raţiunea şi definitiva împlinire pe scenă, în spectacol, ne-am adresat de data aceasta regizorilor, ca unor factori determinanţi întru prefacerea literei tipărite în viaţă trăită.

Nu e lucru uşor să discuţi problemele dramaturgiei şi ale teatrului, cînd propăşirea lor îţi stă la inimă. Din multitudinea şi complexitatea problemelor, trebuie alese cele cîteva care — pentru un moment dat — să cuprindă mai larg şi mai adînc temeiurile artei noastre teatrale. Ne-am gîndit, de aceea, să schiţăm cîteva capitole de discuţie, cu valoare mai mult de jaloane, de puncte de reper, decît cu prezumţia unui chestionar. Şi ne-am oprit la următoarele:

I. Precizarea locului şi rolului celor două instanţe creatoare: poet dramatic şi regizor. Raportul dintre ele. In ce constă creaţia fiecăreia? (Autonomie şi interdependenţă).

II. Primatul textului. „Infailibilitatea" textului (clasic sau contemporan). Dreptul regizorului de a interveni prin cupuri, adaptări, schimbări de plasare a acţiunii (decor) etc.

III. Raportul — în viziunea regizorului — între „construcţie" (tehnica dramaturgică) şi „poezie", ca potenţe ale textului realizabile în spectacol.

IV. Lecţia clasicilor. In lumina acesteia şi a tuturor considerentelor de montare scenică — ce cere regizorul de la autorul contemporan şi cum crede că-l poate stimula şi ajuta.

Aceste jaloane au fost propuse Mariettei Sadova, realizatoarea Apusului de soare, *şi lui Gróf László, premiat la Decada dramaturgiei originale. Doi oameni sincer pasionaţi şi preocupaţi de problemele teatrului romînesc. Facem loc răspunsurilor primite, care vor interesa în egală măsură pe autori, pe regizori şi actori, ca şi pe numeroşii noştri simpli iubitori de teatru.*

Omenescul în formele specifice ale vremii

I

Bunul simţ ne spune că ne găsim în prezenţa a doi artişti care îndeplinesc funcţii deosebite. Intrucît amîndoi trăiesc intr-o societate cu o structură determinată, înseamnă că materialul de care se servesc trebuie să le fie în egală măsură familiar. Modul de valorificare a forţelor lor de creaţie, însă, este deosebit, atît prin funcţia, cît şi prin mijloacele care le stau la dispoziţie.

Aşa apare problema în vremea noastră, caracterizată prin diferenţieri funcţionale în corpul social, reclamate de structura complexă a societăţii şi de mijloacele tehnice de care aceasta dispune pentru a-şi vehicula problemele şi soluţiile.

Nimeni nu împiedică pe un autor să fie şi regizor, aşa cum au fost Eschil, Shakespeare, Molière, Goethe etc.; dar autorul poate să fie lipsit de această a doua calitate. Este oarecum o caracteristică a epocii moderne, care a creat această diferenţiere. Sînt, aşadar, autori şi regizori.

Aşa stînd lucrurile, ne întrebăm în mod firesc în ce constă creaţia fiecăruia?

Autorul îşi formulează literar ideile într-o piesă, ţinînd seama de principiile care guvernează genul dramatic. El trebuie să aibă în vedere şi posibilităţile reprezentării scenice a ideilor sale. Valabilitatea scenică a operei dramatice apare în momentul organizării ei în spectacol, aşa cum o simfonie poate fi judecată numai după ce a fost transpusă în mediul sonor.

Şi apoi, mai este ceva esenţial, care distinge pe autor de regizor: libertatea de creaţie a autorului. El pune în mişcare, virtual, toţi factorii constitutivi ai spectacolului; el formulează, în sens dramatic, mişcările vieţii şi ale lumii. Autorul dramatic poate fi conceput, sub raport literar ca avînd o perfectă autonomie spirituală. El poate gîndi şi formula dramatic orice moment istoric, inclusiv contemporaneitatea şi viitorul, luminîndu-le prin punctul lui de vedere. El alege momente semnificative din desfăşurarea omenirii, creînd caractere şi situaţii desprinse din adevărul vieţii. Evident, şi aici există limite: acelea care nu permit depăşirea fruntariilor verosimilului. Tot ce este arbitrar e artificial şi nesemnificativ.

Un exemplu relevant al libertăţii de creaţie e Vladimir Maiakovski, care, jucîndu-se ca pe un trapez, învinge rigidităţile genului şi construieşte caractere şi situaţii deosebit de expresive în piesele *Baia* şi *Ploşniţa*. El subordonează momentul istoric spiritului lui poetic, anticipînd viitorul şi, prin aceasta, situîndu-se pe dimensiunea etern umană a existenţei. Opera lui dramatică are rădăcini în concret, dar se detaşează de acesta prin patos artistic, prin îndrăzneală şi realizare a frumosului. În orice mare artist, există elemente general umane, şi, în sensul acesta, supratemporale. El nu este un simplu comentator, un simplu cronicar care înregistrează documente şi fapte, ci o forţă spirituală care le transfigurează.

Revenind la arta regizorului, care reclamă anumite virtuţi inerente complexităţii problemelor puse de spectacolul modern, putem afirma că şi activitatea artistică a acestuia se poate defini ca o profesiune de sine stătătoare. Sînt probleme specifice legate de arta regiei, care presupun însuşiri tehnice şi artistice deosebite. Regizorul are de transmis un mesaj spectatorului, el nefiind o simplă anexă mecanică a autorului. Dar autonomia lui nu merge pînă la a socoti opera dramatică, încredinţată lui, drept un pretext. Au fost şi mai sînt mode regizorale caracterizate prin jocul arbitrar al fanteziei. Este însă cert că nu poţi crea un spectacol şi cu atît mai puţin un stil scenic, dintr-o cascadă de capricii. Regizorul este o personalitate complexă, care are, în marginile artei sale, obligaţia profesională de a stăpîni evenimentele desfăşurate înăuntrul ordinii omeneşti, ţinînd seama întotdeauna de peisajul istoric în cuprinsul căruia trebuie să se mişte. Nu se pot formula legi rigide ale spectacolului. Regizorul consideră spectacolul ca fruct al unei experienţe etern deschise.

Pentru a ne da mai bine seama de complexitatea muncii lui, n-avem decît să ne gîndim la cei trei mari factori legaţi de ideea de spectacol: opera dramatică aparţinînd unei epoci şi unui stil specific; alegerea şi îndrumarea actorilor chemaţi să încorporeze personajele piesei; mijloacele tehnice ale spectacolului, ţinute la zi.

Numai personalitatea complexă a unui artist — și tehnician, totodată — face din regizor un om cu putere selectivă, atit in ceea ce privește opera dramatică de reprezentat, cit și in determinarea actorilor chemați intr-o distribuție.

Legătura dintre regizor și autor apare după ce cel dintii exercită funcția selectivă a spiritului său artistic. Din masa de piese care intră in cimpul său de cercetare, el alege pe cele mai semnificative din punct de vedere al artei dramatice și al mesajului ideologic. De felul cum își exercită el meșteșugul, depinde risipa sau economia de mijloace in organizarea spectacolului.

Este păcat să pui in mișcare mijloace economice și tehnice, să angajezi atitea energii omenești pentru a le cheltui in mod *steril,* cind o obligație elementară de onestitate profesională dictează regizorului să realizeze spectacolul ținind seamă de *afinitățile lui cu opera* și de *limitele posibilităților lui.* Nu se poate regiza *tot,* numai fiindcă s-a scris *tot.*

Odată aleasă piesa, apar și raporturile de interdependență dintre regizor și autor. Această interdependență consistă in obligația regizorului de a se mișca in lumea creată de autor, care nu se rezumă la textul piesei, ci la toate procesele puse in mișcare scenică pe baza acestui text. Inainte de organizarea spectacolului, piesa de teatru apare ca un lac inghețat. A invia această lume, inseamnă să te miști regizoral inăuntrul ei, fiindcă nici autorul și nici regizorul nu sint filozofi fabricanți de silogisme, ci oameni vii. Textul unei piese de teatru bine intocmite trebuie să cuprindă in substanța lui toate elementele spectacolului. Regizorul are nevoie de un dialog care să exprime exhaustiv intenția artistică a autorului. La ce ar servi toate prefețele lui Bernard Shaw, dacă teatrul lui n-ar exprima in conținutul dialogurilor climatul spiritual formulat in prefețe ? Și la ce grele incercări ar fi supus un regizor chemat să organizeze un spectacol shakespearian, dacă ilustrul autor nu ar fi cristalizat in mod desăvirșit lumea voită de el, in chiar textul pieselor sale ?

Dacă luăm in considerare spectacolul intreg, atunci putem determina astfel factorii care participă la construirea lui: autor, regizor, actori, personal tehnic, scenograf, compozitor și toți ceilalți colaboratori care fac spectacolul posibil. În sens larg, și publicul este un factor al spectacolului. Toți acești factori sint interdependenți. Fără ei, spectacolul ar fi de neconceput.

II

Chestiunea — așa cum e formulată — face destul de dificil răspunsul. Primatul textului ? Problema „infailibilității" textului clasic sau contemporan ? Am arătat mai sus că textul nu poate constitui pentru regizor un pretext, căci altminteri un regizor capricios ar putea anihila o piesă, construind după gustul lui alta. Și acest lucru nu se poate. Dar aici nu se pune numai problema textului unei piese de teatru oarecare, ci problema artei dramatice in complexul ei și examinată in toate fazele, pină la incheierea intregului proces de creație. Această artă incepe cu creația operei dramatice și se termină cu spectacolul. Se mai pune incă o problemă extrem de importantă, problema timpului, inăuntrul căruia totul se schimbă. Și operele dramatice sint supuse acestui implacabil principiu al schimbării. Istoria — pentru fiecare generație — trebuie trăită printr-o actualizare perpetuă. Fiecare generație, fiind o realitate vie, își desfășoară energia creatoare sub forma unui prezent pur. Nu putem vedea decît cu ochii noștri, pentru a vedea viu. Astfel, conștiința noastră artistică basculează între arta vie și arta documentară. Și aceste probleme se pun mai ales regizorului. Dar iată aici și toate dificultățile. Regizorul, avind sarcina de a comunica contemporanilor săi momente din viața unor oameni care au trăit în epoci cu structuri și stiluri diferite, este obligat, pe de o parte, să facă cunoscute aceste epoci, iar pe de altă parte, păstrind spiritul lor, să le aducă la nivelul înțelegerii contemporanilor săi. Această obligație a regizorului îi dă și dreptul, în procesul de creație, de a colabora cu autorul, în marginile lumii create de acesta, prin condensări pe care le socotește necesare economiei spectacolului și prin eventuale modificări ale elementelor scenografice. Operația nu e nici ușoară și nici lipsită de primejdii. Cu cit afinitatea spirituală între regizor și autor este mai mare, cu atit și pericolele sînt mai mici. Indrăzneala regizorului are limite. El nu are dreptul să creeze un nou dialog. Indrăzneala poate fi justificată numai dacă înțelegerea îl situează pe regizor în lumea creată de autor. Pe lingă vocație artistică, i se cere și o vastă experiență, al cărei fruct poate fi numit coacere interioară. Este deci necesar un proces de maturizare și cristalizare. Desigur, puterea de reflecție, capacitatea de a formula judecăți de valoare nu depind de virstă, fiindcă, sub acest raport, pot exista și bătrini necopți.

Iată ce consemnează Eckermann în *Convorbirile* sale cu Goethe, în legătură cu problema noastră. Goethe spunea : „Dacă aveam încă funcția de regizor la teatru, aș fi inscenat *Dogele din Veneția* al lui Byron. Desigur, piesa e prea lungă și ar trebui scurtată ; totuși, n-ar trebui să se facă... suprimări, ci să se scurteze în felul următor : să se păstreze intact conținutul fiecărei scene, mulțumindu-ne a o reda mai scurt în formă. Astfel, drama s-ar menține în întregul ei ; fără a o strica prin nici o schimbare, ar cîștiga în acțiune, fără a pierde nimic din frumusețile sale esențiale". În sensul celor formulate de marele artist, se poate vorbi de dreptul regizorului de a interveni în opera dramatică a autorului în momentul cînd aceasta urmează să fie realizată în spectacol, prin : cupuri, adaptări, schimbări de plasare a acțiunii (decor) etc.

Folosesc exemple din activitatea mea. Am intervenit ca regizor în *Iașii în carnaval* de V. Alecsandri, cu completări din textul canțonetelor aceluiași poet, îmbogățind o dramaturgie destul de schematică pentru spectatorul zilelor noastre.

In ceea ce privește decorul, cu prilejul montării piesei *Cei din urmă* a lui Gorki, am redus desfășurarea acțiunii într-o singură ambianță, deși indicațiile autorului prevedeau schimbări de decor. Două motive au stat la baza acestei soluții: n-am vrut să distrag atenția publicului prin noi linii și detalii, după fiecare ridicare de cortină și, mai ales, am vrut să creez permanentă acea atmosferă apăsătoare și închircită din casa familiei burgheze. Dimpotrivă, în *Apus de soare* am diversificat decorul dincolo de indicațiile autorului, tocmai pentru a obține efecte diferite în succesiunea tablourilor. Iată, deci, două cazuri de intervenție regizorală licită : unul de restringere, altul de multiplicare a cadrului de desfășurare a acțiunii.

In legătură cu dreptul de intervenție al regizorului în textul pieselor, mai putem spune că, dacă el are dreptul de a face modificări, el are și libertatea să nu facă nici una. In cazul din urmă, el poate să-și pună în joc toată arta pentru a realiza integral un text în spectacol. In principiu, aceasta este datoria lui, intervenția lui făcindu-se necesară numai în interesul spectacolului. El trebuie să vehiculeze între autor și spectator lumea celui dintii.

In ceea ce privește spectatorii și psihologia lor, ar fi multe de spus. Ne mărginim la o observație interesantă a lui Grillparzer : „Dacă la un spectacol faci o anchetă printre spectatori, în antracte, poți avea surpriza unei colecții de stupidităţi. Adunaţi in sală şi contemplind in bloc spectacolul, toţi impreună formulează judecăţi inapelabile".

III

Este, deci, regizorul un simplu tehnician care combină, abil sau rutinar, elementele spectacolului ? Sau este el un artist dublat de tehnician ? Răspunsul la această intrebare nu-l putem da decit după ce vom fi fixat natura, limitele şi formele poeziei in arta dramatică.

Inainte de aceste precizări, să amintim in treacăt — fiindcă este vorba de viziunea artistului — modul in care o vedea Leonardo da Vinci. După cite-mi amintesc, el spunea aşa : „Orice operă a unui artist e fructul viziunii sale ; dar artistul trebuie să stea sub viziunea lui ca sub un munte. Ea reprezintă forma ideală spre care tinde şi pe care nu o poate atinge. Numai in acest caz, el poate realiza o operă durabilă. Cind un artist işi realizează complet viziunea, in opera sa, e un mediocru".

Să revenim la poezia in spectacol. Ţin să subliniez că drama nu se va situa niciodată, cum spunea Flaubert, intre muzică şi algebră. Toate formele imbrăcate de manifestările sufleteşti ale omului: mituri, idei, sentimente, instincte etc., toate manifestările intelective, volitive sau afective ale omului trebuie aduse, in arta dramatică, la nivelul lumii sensibile. Fantasticul şi abstractul iau forme senzoriale. O lume vie de imagini in mişcare se prezintă caleidoscopic in spaţiul tridimensional al scenei. Regizorul trebuie să degajeze din fizicalizarea mişcărilor ritmice ale sufletului personajelor incorporate de actori, acea atmosferă poetică, invăluitoare, in care sufletul spectatorului se prinde, răminind stăpinit ca de o vrajă nelămurită şi care-l urmăreşte ca o obsesie. De altfel, cimpul contemplaţiei estetice, de la romantici incoace, s-a dilatat intr-atit incit cuprinde tot. Această extindere a interesului estetic a servit foarte mult literatura dramatică. Dacă totul poate deveni poetic, atunci totul, in spectacol, trebuie realizat poetic. Cum se realizează atmosfera, vraja de poezie a spectacolului ? Aici ne găsim de fapt in prezenţa artei regizorului. Textul, adică dialogul, trebuie să pună la dispoziţia regizorului, cu vigoare şi plasticitate, lumea de idei, de imagini şi de sentimente, care să-i permită organizarea unei adevărate acţiuni dramatice, iar actorilor, elementele sufleteşti care să-i pună in situaţia de a trăi şi a comunica spectatorului această lume.

Astfel, poezia spectacolului este realizată de regizor in acea atmosferă rezultată din combinarea şi dozarea elementelor constitutive : interpretarea actoricească, decorul, costumele şi toate celelalte elemente de scenă. Această atmosferă nu poate fi atinsă, dacă nu privim teatrul ca o unitate organică. Spectacolul cuprinde in el nu numai scena, ci aproape in aceeaşi măsură, culisele şi sala de spectacol. Poezia spectacolului potenţează rolul educativ al teatrului, implinind adevărata lui funcţie socială, ridicind in acelaşi timp nivelul conştiinţei artistice a publicului.

IV

Autorul contemporan are de tras multe foloase din lectura şi adincirea clasicilor. Ar fi deajuns dacă el ar reuşi să formuleze dramatic epoca sa, cu strălucirea cu care clasicii au formulat epoca lor. El trebuie să ştie să desprindă din lumea actuală, elementele general omeneşti imbrăcate in formele specifice ale vremii noastre. Pentru asta, e suficient să aibă talent şi ceva de spus. Dacă are geniu..., cu atit mai bine.

Nu este lipsit de interes contactul dintre autor şi regizor. Acest contact il ajută pe cel dintii in desăvirşirea măiestriei sale artistice. Multe din neliniştile şi dificultăţile autorului sint inlăturate in procesul creator, tocmai prin acest contact. Nu poţi scrie teatru fără să cunoşti mecanismul de funcţionare al acestei maşini. In procesul elaborării unei piese de teatru e bine, pe parcurs, ca autorul să-şi verifice materialul elaborat, prin ochiul experimentat al regizorului, care e ţinut să cunoască toate legile spectacolului.

Marietta SADOVA

Oglinda vieţii noastre

I

Cred că nu există teatru şi om de teatru care să nu primească cu cea mai mare bucurie o piesă bună. Iată de ce am lucrat cu atita tragere de inimă la punerea in scenă a piesei *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, care, cu toate că poartă pecetea mediului bucureştean, prin adevărul ideilor sale, prin sinceritatea sentimentelor umane exprimate de autor, prin varietatea caracterelor, cunoscute şi de publicul nostru maghiar, a stirnit interes şi a fost primită cu căldură. Aş dori să adresez cea mai fierbinte rugăminte autorilor noştri dramatici: să reprezinte oameni adevăraţi, oameni cunoscuţi de noi toţi, eroi care trăiesc printre noi şi ale căror fapte să nu fie acoperite de cenuşa şablonului. Materia primă cu care lucrează regizorul şi actorul este fără doar şi poate opera dramaturgului. Cu un material prim de proastă calitate, nici maestrul cel mai renumit nu poate confecţiona o marfă finită de bună calitate.

Rareori se intimplă in practica noastră — a teatrelor din provincie — să primim spre consultare o piesă a vreunui autor local care merită atenţie. Scriitorii consacraţi se polarizează de obicei in jurul revistelor literare; or, la noi, la Oradea, in afara cotidianului local, nu apare nici o revistă literară sau de specialitate. Lucrăm deci exclusiv cu incepători, şi dacă in noua stagiune vom putea prezenta totuşi două piese originale — după cum ne e intenţia — aceasta se datoreşte in mare parte influenţei pe care teatrul o exercită asupra „penelor noi" şi, nu in ultimul rind, sprijinului pe care li-l acordă.

Totuşi, găsirea acestor două opere mai valoroase şi munca asupra lor sint un fapt intimplător. Această activitate ar trebui să fie mai organizată. Cred că Direcţia Teatrelor din Ministerul Culturii ar avea posibilitatea să repartizeze mai chibzuit autorii pe lingă diferite teatre din provincie, pentru ca această muncă să nu se mai desfăşoare atit de intimplător şi de sporadic ca in prezent.

Abia după definitivarea textului, incepe munca propriu-zisă a slujitorilor scenei — actori şi regizori — asupra piesei. Scopul lor este de a da viaţă, a insufleţi litera, pină atunci inertă, a autorului. In această privinţă, rolul, datoria oamenilor de teatru este de a reda in mod integral, neştirbit intenţiile autorului, de a scoate in relief ideile sale, a le imprima spectatorilor. Ar fi greu — mai mult, imposibil — a da reţete, *cum* să realizeze această sarcină regizorul sau actorul. Punerea in valoare a conţinutului — iată scopul intregului proces al transpunerii scenice. Aici, pe lingă eforturile pedagogice, didactice ale regizorului, un rol determinant revine artistului, care sintetizează de fapt — prin mijloacele sale proprii şi specifice — figura visată de autor. Trebuie să mărturisesc că, in această privinţă, in activitatea mea de zi cu zi, găsesc un sprijin sigur in colectivul de artişti, in sensibilitatea şi inteligenţa actorilor de talia lui Dukász Anna, Mogyoróssy Győző, Dalnoki András, in minunatul instinct intuitiv al lui Solti Miklós, Cseke Sándor, Szögi Arany, Palucz Vilma, in cunoaşterea necesităţilor scenei de către Ihász Aladár, Gábor József, in ampla cultură teatrală a lui Bárdi Teréz şi in entuziasmul şi disciplina întregului ansamblu de artiști și tehnicieni. Acest complex de valori, la care se mai adaugă sincera intenție de trăire a rolurilor, ne îngăduie să afirmăm, fără pericolul îngimfării, că am reușit, prin eforturile noastre comune, a reda la un nivel artistic corespunzător, o serie de piese înscrise în repertoriul nostru.

II

După cum am mai spus, textul oferit de autor este materia primă cu care muncim noi, oamenii de teatru. Se întîmplă des ca această materie primă să prezinte, în unele locuri, deficiențe. Practica noastră din trecut a fost, în această privință, simplă. Aidoma unui croitor care ocolește greșelile de țesut ale stofei, am luat și noi foarfeca și am tăiat părțile găsite necorespunzătoare. Bineînțeles, astăzi această practică nu mai poate fi valabilă, mai ales dacă muncim cu piesa unui autor căruia îi putem comunica observațiile noastre și în înțelegere cu care putem efectua schimbările găsite necesare de noi. Pe de altă parte, tăierile, modificările de text în operele clasicilor au o oarecare tradiție, verificată în timpul deceniilor. Sînt cazuri cînd tăierile în textele clasicilor se prezintă ca o necesitate imperioasă. Nu de mult, la Budapesta, un teatru de frunte a prezentat opera nemuritoare a lui Shakespeare, *Hamlet*, jucată fără tăieturi. Rezultatul : spectacolul avea o durată de șase ore. Se înțelege că publicului de azi îi vine greu să asiste la un spectacol de teatru care durează pînă la ora 3 noaptea. Și nu sînt rare nici piesele autorilor contemporani, de 100—120 de pagini, deci cu o durată de 5—6 ore. Sînt deci cazuri cînd tăierile, modificările de text sînt determinate de necesitățile practice ale duratei spectacolului.

Nu încape însă îndoială că asemenea intervenții chirurgicale trebuie făcute cu mult tact și simț de răspundere. Nu voi uita curînd critica ce mi s-a adus cu prilejul prezentării, la teatrul nostru, a piesei *Vocea Americii* de Lavreniev. Nici astăzi nu-mi dau seama dacă eu n-am înțeles pe deplin intențiile autorului, sau dacă traducerea în limba maghiară era superficială ; oricum, părerea mea a fost că finalul actului III se prelungește prea mult, încetinește ritmul desfășurării și am hotărît — de comun acord cu ceilalți colaboratori ai teatrului — să modificăm textul pe alocuri. Se înțelege că presa nu a rămas — și nu a putut să rămînă — indiferentă față de această intervenție... De atunci, bisturiul și creionul roșu nu mai sînt atît de des folosite, ceea ce a determinat pe unii critici să ne facă observații, anul acesta, că nu am intervenit, „pe ici, pe colo, fără lezarea moștenirii spirituale a lui Bródy Sándor", în una din scenele piesei *Învățătoarea*.

Cu totul altfel se prezintă problema modificărilor de decor în spectacol. Iată, bunăoară, soluția de decor a piesei *Avansarea șefului*, în montarea teatrului de la Petroșani, prezentată la decadă, mi s-a părut foarte fericită, deși nu acoperea întru totul decorul descris de autor. Peronul gării, ocupînd o mică parte a scenei, și evenimentele ce se petreceau pe acest peron nu numai că nu au fost nepotrivite, ci, dimpotrivă, au subliniat acțiunea comediei.

Aș putea da și alt exemplu. Am citit deunăzi piesa *Cîntecul de leagăn vîndut* de Halldor Laxness. Decorul actului II reprezintă culisele unui varieteu, iar acţiunea — în anumite momente şi timp destul de îndelungat — se petrece în spatele acestor culise, deci pe scena închipuită dincolo de decoruri. Oare, regizorul acestui spectacol n-ar avea dreptul să modifice această situaţie nepotrivită scenei, aranjînd în aşa fel scena, ca decorul să reprezinte atît culisele, cît şi partea scenei dinspre rampă ? Cred că regizorul va da un ajutor efectiv autorului, punînd în valoare — fără pierderi în expresia artistică — toate momentele necesare scenei amintite.

Cu reducerea decorurilor, lucrurile stau altfel. În principiu, nu găsesc justă această practică. Sînt însă cazuri cînd această măsură nu dăunează deloc. Iată, de pildă, spectacolul *Cei din urmă*, prezentat în mai toate teatrele din ţara noastră într-un singur decor, fără ca această măsură să fi redus ceva din valoarea prezentării artistice. Sînt cazuri cînd măsura reducerii decorurilor este determinată de cauze obiective. Mă refer la turneele noastre pe scene mici, improprii, unde cele mai fastuoase montări se reduc — prin natura lucrurilor — la cîteva cortine şi elemente de decor. Şi totuşi valoarea creaţiei artistice, actoriceşti, nu trebuie să fie cu nimic inferioară celei din mediul obişnuit ! Iată marea răspundere a artistului faţă de publicul spectator ! Condiţia ce se cere nu este uşor de îndeplinit. Asta o ştiu toţi cei care au văzut măcar o dată lumina reflectoarelor.

III

După opinia mea, „poezia" spectacolului se realizează oarecum de la sine, atunci cînd toate datele textului sînt respectate şi valorificate la maximum. De bună seamă că, pentru realizarea acestui lucru, regizorul e chemat să-şi pună în mişcare toate resursele artistice.

Regizorul e şi meşteşugar, adică organizator tehnic al spectacolelor, după cum e şi artist, adică un factor care poate să prefacă atributele ascunse în text în elemente care să dea strălucire şi farmec montării. Pe scurt : după mine, poezia unei piese montate e egală cu realizarea tuturor intenţiilor şi avînturilor implicate de autor în textul său.

IV

Desigur că teatrele, şi în primul rînd regizorii, trebuie să acorde un substanţial ajutor autorilor dramatici care se prezintă cu „materia lor primă", pentru îmbunătăţirea calităţii acesteia. Fireşte, vor fi unii dramaturgi — mai ales începătorii — care nu vor fi destul de iniţiaţi în problemele tehnicii scenice, alţii care nu vor putea cîntări cu destulă siguranţă efectul unei expresii sau alteia. Toate acestea sînt de mai mică importanţă. Principalul e tipizarea, individualizarea personajelor, pentru ca regizorul, artistul, să recunoască figurile şi pentru ca acestea să aibă o înrîurire pozitivă asupra fanteziei creatoare a slujitorilor scenei. Cu alte cuvinte, cerem şi aşteptăm de la creatori bogăţie de idei, roluri bune, acţiuni dense în dramatism, desfăşurare logică a evenimentelor. Mai simplu şi mai concis : piese bune, pline de idei constructive, interesante, care să oglindească realităţile zilelor noastre.

În mod particular — atît pentru că temperamentul meu artistic e înclinat spre această specie, cît mai ales, pentru satisfacerea unei largi exigenţe a publicului — aş invita cu insistenţă pe autorii dramatici să scrie comedii. Comedii care să stîrnească un rîs sănătos, care să contribuie la crearea unui climat de optimism robust, în sfîrşit, care, cu mijloacele ironiei şi ale satirei, să tragă hotarul între ceea ce este vechi şi neguros şi ceea ce este nou, luminat de perspectivele unei vieţi trăite în frumuseţe.

Gróf LÁSZLO

AL. POPOVICI, MIRA IOSIF

Hinc sunt leones

Acest reportaj, spre deosebire de majoritatea materialelor asemănătoare, nu urmăreşte să vă înfăţişeze noutăţi. „Noutăţile" reportajului nostru erau valabile la 8 septembrie. Aşa că acest material serveşte mai mult drept o oglindă retrospectivă. Poate, cindva, mai devreme sau mai tirziu, un cercetător va fi interesat să afle in ce stadiu de pregătire se aflau teatrele noastre cu citeva zile inainte de deschiderea stagiunii, in ce priveşte repertoriul şi, mai ales, repertoriul original... Să pornim deci să vedem rezultatele străduinţelor colectivelor teatrale, ale directorilor, ale secretarilor literari...

Teatrul Naţional din Bucureşti la 5 septembrie

În momentul in care tocmai ne pregăteam să scriem ceva despre noua stagiune a primei noastre scene, despre premierele de anul acesta, iată că un coleg ne atrage atenţia asupra ultimelor ştiri privind stagiunea Naţionalului, apărute in „Informaţia Bucureştiului" de azi (vineri 7 septembrie 1956 — *n.n.).* Iată ştirile reproduse întocmai :

DESCHIDEREA STAGIUNII TEATRULUI NAŢIONAL
„I. L. CARAGIALE"

Premierele pină la 1 ianuarie şi repertoriul teatrului pentru anul 1957

> La sfirşitul lunii septembrie, pe scenele sălilor Comedia şi Studio ale Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", cortinele, după o odihnă estivală, se vor ridica din nou. Piesele de deschidere a stagiunii din această toamnă sint comedia marelui Caragiale *O scrisoare pierdută* — prezentată pe scena Comediei — şi piesa sovietică *Platon Krecet* de Al. Korneiciuk la Studio.

Dacă stăm să socotim, in ce priveşte noutăţile, chiar pentru luna septembrie nu e un început prea îmbietor.

. . . .

— Vedeţi, teatrul a fost la Paris. Acum însă nu ştim nimic concret... Sper că vă este cunoscut succesul obţinut de teatrul nostru in faţa publicului parizian, ne spune directorul teatrului.

— Îl cunoaştem şi ne-a bucurat. Dar publicul nostru ce va vedea ? Cu ce începeţi stagiunea ?

— Reluări !... Ştiţi însă că in sala „Sarah Bernhardt"...

— Datele premierelor ? A primei dintre ele ?

— Nu vă putem spune încă nimic concret... Publicul parizian a făcut o primire călduroasă *Ultimei ore...*

— Proiecte ? Noutăţi pentru publicul *bucureştean ?*

— Avem proiecte interesante : *Regele petrece*, *Duşmanii*, *Topaze* de Pagnol, sau poate *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, *Un duşman al poporului* de Ibsen şi *Maior Barbara* de Shaw. Din dramaturgia originală sperăm că *Ziariştii* lui Al. Mirodan să fie gata in citeva săptămini. Avem greutăţi, mulţi dintre actorii fruntaşi sint ocupaţi cu filmările la cinematografie. Ne mai gindim şi la o dramatizare după *Soldatul Svejk*, la o piesă inspirată din 1907... Dar totuşi nu putem uita succesul parizian.

Nemaiaflind nimic nou ne vom mulţumi tot cu relatarea „Informaţiei", care spune textual că „acest repertoriu bogat şi variat va fi completat de piese originale aflate acum in lucru pe masa autorilor : Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Tiberiu Vornic, Francisc Munteanu care au incheiat contracte cu Teatrul Naţional".

Cind le vor preda şi ce piese anume scriu ?... Misterele Parisului ! ar putea spune un răutăcios.

Aşa că viitoarea stagiune *bucureşteană* a Teatrului Naţional se arăta neclar profilată la data de 8 septembrie.

Piese originale şi alte secrete

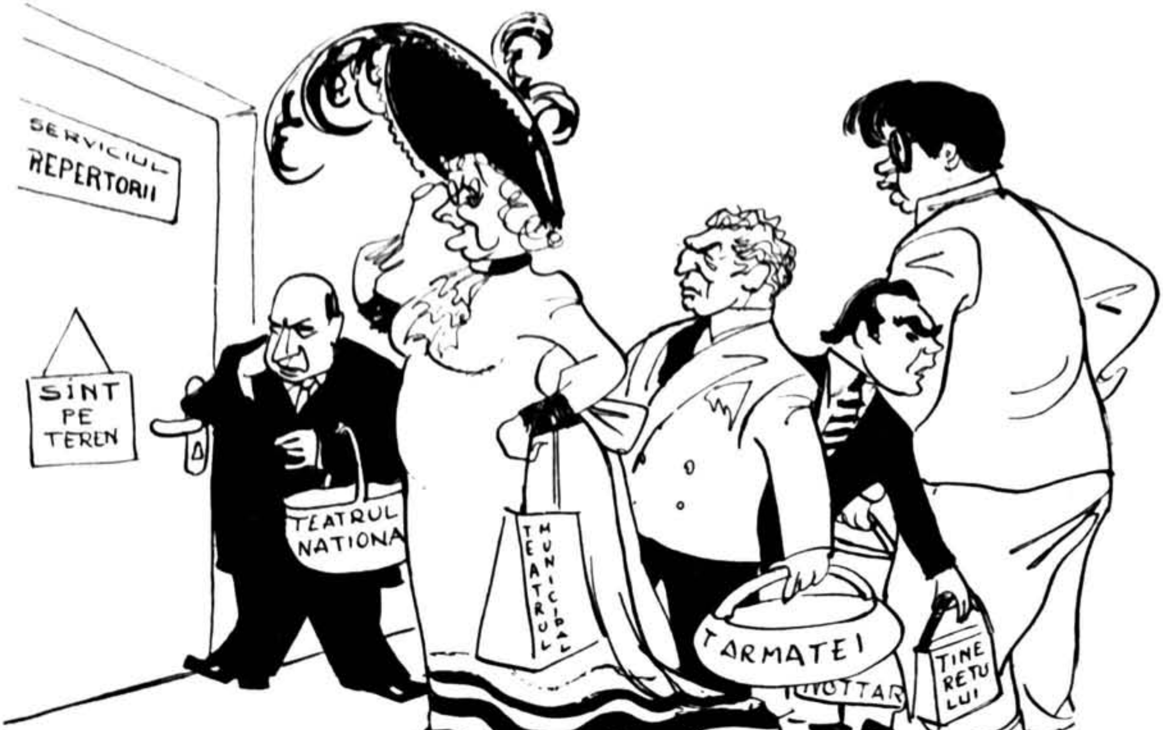
Teatrul Armatei.

— Cind şi cu ce se va deschide stagiunea ?

— *La ora 6*, apoi *Cei trei muşchetari*, *Despot Vodă*, *Zbor de noapte*, *Dragoste tirzie*.

— Şi premiere ?

— Piesa sovietică *Un prieten uitat* de Salinski, *Femeia îndărătnică*, comedia maghiară *Marele bijutier* de Frigyes şi Majoros.



— Dar originale ?

— Avem piese in lucru cu Laurențiu Fulga, N. Tăutu și T. Vornic.

O primă paranteză : dacă ținem minte, pe Tiberiu Vornic l-am intilnit și in planul Teatrului Național. Activ scriitor dramatic ! — *n.n.*

Altă paranteză. Formăm numărul 8.06.84 :

— Tovarășul Laurențiu Fulga ?

— Eu !

— Cum se cheamă piesa, pe care o scrieți pentru Teatrul Armatei ?

— Nicicum.

— Ce titlu-i ăsta ?

— Nu-i titlu pentru că nu scriu nici o piesă și in general multă vreme nu voi mai scrie teatru.

Fără comentarii. Închidem paranteza...

— Dar ceva precis din dramaturgia originală ?

— Precis e faptul că nu avem nimic.

La Teatrul Tineretului.

Secretara literară ne dă informații cu privire la deschiderea stagiunii.

— Deschiderea stagiunii se face cu *Romanticii* de Petru Dumitriu și Sonia Filip. Vom mai inscena și *Romanțioșii* lui Rostand.

— Mulțumesc, tovarășă Sonia Filip ; dar altă premieră ?

— Secret.

— Cum adică ? Chiar secret ?

— Secret !

Și noi care avem... romantismul să credem că vom afla ceva.

*

Citeodată e bine ca dramaturgia originală să fie prezentată măcar in reluări, așa cum face de pildă Teatrul Nottara cu *Nota zero la purtare* și *Patriotica Romină.*

Și provincia

După „bogăția" de date culese in Capitală, nu ne rămine decit să ne indreptăm către provincie. În provincie am nimerit in epoca căutărilor. Se caută un repertoriu, un director, un buget, o schemă mărită. Cereri, cereri, mutări, transferări, avansări.

La Timișoara, stagiunea se va deschide cu reluarea ultimului spectacol din primăvară, *Doamna ministru* de Nușici. Va urma apoi *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, piesă care a făcut obiectul unui turneu de 30 de zile.

— Asta au mai văzut-o timișorenii. Spectacole noi ? replicăm noi, tovarășului contabil-șef, „singura persoană din teatru in măsură să ne dea informații".

— *O chestiune personală* de A. Stein și *Ziariștii* de Mirodan. Cu secția germană situația e mai... neclară. La Timișoara ea va reprezenta *Minna von Barnhelm*, a cărei premieră a avut loc la Reșița cu luni în urmă. Secția maghiară va prezenta piesa in versuri *Cavalerul mut* de Heltai Jenő.

— Și deschiderea stagiunii, mai intreb eu...

— Nu cred că tehnic va fi posibil să deschidem la data oficială. (Eu cred in pronosticurile contabililor-șefi.)

Un teatru nou

...Teatrul de Stat din Arad e legat in schele, forfotește de activitate. S-au mărit holurile, balcoanele, interiorul a fost renovat. Directorul teatrului a zimbit cind l-am intrebat de repertoriu.

— Vino să vezi !... Intii, reparațiile.

Am urcat schele, am încercat tencuiala, am probat fotoliile.

— Deschidem cu *Viforul* de Delavrancea, apoi va urma *Cavalerul mut* și o piesă romînească, poate *Patima roșie*, poate *Jocul de-a vacanța*, apoi *Tragedia optimistă*, *Școala calomniei*, *Profesiunea d-nei Warren*, *Moartea unui voiajor comercial* de Miller, *Invierea* de Tolstoi, *Intrigă și iubire*, *Fii bun pînă la moarte* de Zsigmond, o comedie muzicală, o operetă...

Secția romînă și cea maghiară a Teatrului de Stat din Oradea vor deschide stagiunea cu piese originale: *Inima noastră* de V. Luca în limba romînă (spectacolul a fost premiat la Decadă, dar el nu a fost prezentat în Oradea) și *Spicele dragostei* de I. Molnár (în repetiție în regia autorului).

Colectivul din Oradea vădește o accentuată preocupare de a căuta noi rezolvări, de a-și alcătui un repertoriu variat. *Comedia erorilor* de Shakespeare, *Evantaiul* de Goldoni, *Nekrasov* de Sartre, comedia muzicală *Cu dragostea nu-i de glumit* vor vedea lumina rampei în prima parte a stagiunii, urmate probabil de *Despot Vodă*, *Amphytrion* de Plaut, la secția romînă, și *Nora*, *O chestiune personală*, opereta *Dragoste de țigan*, *Sfînta Ioana* de Shaw, *Mama* de Capek, la secția maghiară.

Se intilnește aici un entuziast colectiv plin de speranțe, tineri regizori dornici să încerce formule noi și îndrăznețe. Ca și în alte teatre, colectivul din Oradea este preocupat de găsirea unei piese în vederea concursului tinerilor actori de anul acesta. Se pare că s-au oprit la piesa sovietică *Ulița fericirii*...

In schimb, directorul teatrului din Reșița ne-a vizitat el la redacție după apariția în revista noastră a unui articol care ridica problema lipsei de actori fruntași a acestui teatru.

— Avem acum condiții minunate pentru actori, ne-a spus el. Am obținut măriri de scheme, încadrări pînă la 15/1, avem un bloc cu locuințe pentru actori...

— Dar actori ?

— Voi obține transferarea unor vîrfuri artistice. Iată de pildă cunoscutul actor de comedie Iordănescu-Bruno, el va juca pe Ianke din piesa lui V. I. Popa cu care deschidem stagiunea.

— Cind ?

— Joi 4 octombrie precis, în regia lui Ion Șahighian. (Cititorii vor avea posibilitatea să verifice exactitatea acestei afirmații.)

— Și alte piese în repertoriu ?

— *Cu dragostea nu-i de glumit*, spectacol pentru tineret, *Mama* de Capek, puternica dramă iugoslavă *Furtuna echinocțiului* de Voinovici.

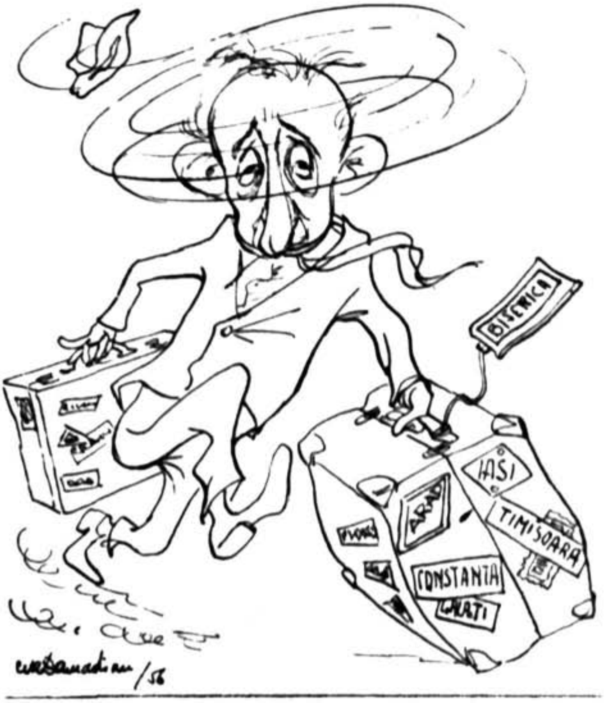
— Originale ?

— Am auzit că Ana Novac ar fi scris o piesă nouă și...

Hinc sunt... leones

Așa cum odinioară pe anticele hărți geografice se lăsa un loc alb acolo unde erau regiuni neexplorate și se adăuga: „hinc sunt leones" (aici sînt lei, de aici mai departe nu se poate cerceta), cele mai multe teatre și-au lăsat un loc liber în repertoriu cu o mică explicație în paranteză: piesă originală.

La Oradea se auzise „ceva" de comedia la care lucrează Aurel Baranga, la Reșița despre drama pe care o scrie Ana Novac, iar la Orașul Stalin despre noua piesă a lui Horia Lovinescu... Dar încă nimic sigur. Dacă ar fi după cerințele colectivelor, autorii noștri dramatici ar trebui să scrie piese cu multă acțiune, cu puține decoruri (dacă se poate un singur interior) și cu multe personaje feminine. Lipsa de perspectivă cu privire la piesele originale face ca în timpul stagiunii toate colectivele să se repeadă asupra unei aceleiași piese — prima care e gata și aprobată. Stagiunile trecute ne-au oferit asemenea exemple. Poate ar fi greu de invitat autorii dramatici să-și planifice inspirația în lunile de iarnă, dar s-ar putea găsi soluții dacă teatrele ar lucra direct cu autorii dramatici in loc să aștepte birocratic plicurile cu piesele multiplicate de serviciul de repertorii, dacă teatrele ar fi mai apropiate de autori, dacă secretarii literari s-ar ocupa mai mult de munca de creație și mai puțin de conceperea rapoartelor administrative, dacă...



Și Biserică

Să presupunem că intr-unul din trenurile care ne-au purtat in acest raid am intilnit un tinăr slab, palid la față. Ni s-a părut o figură cunoscută.

— Spiridon Biserică, s-a recomandat el.

— Bine, dar de ce așa palid... Ca personaj dramatic critica nu v-a făcut incă acest reproș...

— Sint ostenit de atitea reprezentații și turnee. Toate teatrele și-au acoperit locul viran „piesă originală" cu mine...

— Bine, dar sint și alte comedii noi!

— Am văzut că s-au anunțat pentru la toamnă niște comedii noi: *Gaițele*. *Titanic Vals*...

— Ce-i de făcut ca să nu mai suferi ?

— În primul rind, Aurel Baranga să-și termine noua comedie, izbăvindu-mă pe mine. Aș propune un „congres al eroilor" din dramaturgia noastră: Arjoca, doctorul Murgu, Petru Dragomirescu, să cerem cu hotărire mai intii și intii să ni se mărească „schema". Nu de alta, dar cred că s-au plictisit și cronicarii să ne tot citeze. Mă bucuram că după Congresul scriitorilor o să mai răsuflu... Aș !... sau poate mister. Autorii noștri se pare că sint oarecum „conspirativi". Țin in secret piesele lor pină cind ele sint gata aprobate... Și deși sint un erou imaginar, totuși fac o remarcă practică. În general, autorii sint invitați să lucreze direct cu teatrele. Dar nu toți autorii. Cei fruntași nu... de aceea teatrele nu le cunosc de multe ori piesele... În sfirșit, ca un erou de comedie ce mă aflu, aș dori să mă despart de trecutul meu... rizind la alte comedii, ca și de alte personaje.

*

Unui bun reportaj i se cer drept incheiere citeva concluzii. Din păcate, nu le putem anticipa. Cind veți citi acest reportaj stagiunea va fi inceput.

Și dacă, așa cum scria pe genericul filmelor americane, intre cele cuprinse în acest reportaj și piesele reprezentate de respectivele teatre nu există o potrivire, aceasta se datorește etc... etc...

PENCIO PENEV

Centenarul teatrului bulgar[*]

În istoria culturii naționale bulgare, teatrului îi revine un loc de seamă, el fiind unul dintre factorii de prim ordin ai complexului proces de formare a culturii naționale. De la primele sale începuturi, teatrul bulgar s-a pus în slujba maselor largi ale poporului, servind cauza libertății naționale, propagînd larg ideile revoluționar-democratice și reflectînd multilateral viața și lupta poporului bulgar.

Începuturile teatrului bulgar trebuie căutate în al patrulea deceniu al veacului trecut. În istoria culturii bulgare, această epocă se leagă de o neobișnuit de largă preocupare pentru întemeierea de școli. În adevăr, odată cu răspîndirea școlilor de cultură generală, încep să apară și cele dintîi manifestări teatrale organizate de elevi și profesori. Astfel, o corespondență publicată în 1846 în ziarul „Liuboslovie" consemnează unul dintre primele spectacole teatrale oferite în 1845 de elevii școlii din Șumen, cu prilejul încheierii anului școlar.

Din informațiile relatate în acest ziar, se poate deduce că 144 de elevi și profesori au organizat un spectacol de teatru la care au participat personalitățile oficiale ale orășelului, părinții elevilor, meseriași, tîrgoveți și alții, la fel de uimiți de această „ciudată și nemaivăzută reprezentație".

Micile spectacole școlare, rod al unei intense activități pedagogice, formează nucleul teatrului bulgar de astăzi. Depășind granițele sălilor școlărești, ele au sădit în masele populare dragostea pentru arta teatrală. Prin neobosita strădanie a caselor de citit din orașele Lom și Șumen, importante focare de cultură națională ale veacului trecut, s-au putut organiza în 1856 primele reprezentații teatrale, acestea marcînd începutul dezvoltării teatrului bulgar modern

Era firesc ca, odată cu aceste manifestări ale artei scenice naționale, să se facă cunoscute și primele lucrări ale literaturii dramatice bulgare. Învățători și scriitori ca Iordan Konstantinov Djinat, Petko P. Slaviekov, Vasil Popovici, Teodosi Ekonomov, Dimitar Sișmanov și alții au creat mici texte dramatice, dialoguri scenice, pentru uzul spectacolelor școlare, înălțînd astfel temeliile viitoarei dramaturgii naționale, ai cărei inițiatori au fost marele Dobri P. Voinikov și Vasili Drumev, autorul dramei populare *Ivanko—ucigașul lui Asan*. Fără îndoială, creația dramaturgilor bulgari n-a fost scutită de o anumită influență din partea literaturii dramatice a altor popoare, așa cum dezvoltarea artei teatrale bulgare a fost puternic stimulată de mișcarea teatrală din Rusia, Rominia, Grecia, Serbia, cît și din unele țări ale apusului european.

---

[*] Articol scris pentru revista „Teatrul"

Scenă din „Revizorul" de N. V. Gogol

Dobri Voinikov, bunăoară, care a locuit un timp la Brăila, a avut prilejul să cunoască indeaproape teatrul rominesc şi problemele lui, să stea de vorbă cu cîţiva dintre animatorii mişcării teatrale romineşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în special cu actorii Matei Millo şi Fany Tardini, ale căror pilde artistice şi sfaturi i-au fost de un real folos. La rîndul său, Konstantin Velicikov s-a putut familiariza cu viaţa teatrală din Constantinopole, transmiţînd teatrului bulgar experienţa dobîndită de arta scenică din Turcia.

Învăţînd din experienţa altor popoare, scriitorii şi oamenii de teatru bulgari nu s-au mărginit la însuşirea ei mecanică, ci au fructificat-o, adaptînd-o la formele specifice de dezvoltare ale artei teatrale autohtone. De aceea, aportul altor culturi naţionale nu a fost de natură să ştirbească rolul preponderent jucat în istoria teatrului bulgar de sutele de învăţători — animatori anonimi ai vieţii teatrale —, datorită cărora el şi-a manifestat de la primele sale începuturi caracterul specific naţional, dezvăluind un conţinut adînc patriotic şi revoluţionar.

Odată cu scuturarea de sub jugul otoman, mişcarea noastră teatrală cunoaşte un nou avînt. El îşi găseşte expresia concretă în larga răspîndire a echipelor teatrale de amatori, grupate tot în jurul caselor de citit, al şcolilor populare şi în jurul altor instituţii culturale. Dar în activitatea formaţiilor de amatori se puteau distinge două orientări, corespunzînd noilor condiţii economice şi sociale ale Bulgariei de atunci : de o parte o orientare cu adevărat populară, în spiritul tradiţiilor teatrului şcolăresc ; de altă parte, una oficială, vădită mai ales de formaţiile aparţinînd aşa-ziselor „cluburi orăşeneşti", dintre care cele mai notorii erau cele ale ofiţerilor. Prin activitatea lor, acestea din urmă au slujit concepţiile şi aspiraţiile artistice ale claselor stăpînitoare.

Se înţelege că, în etapa dată, nici spectacolele teatrale de amatori şi nici dramaturgia reprezentată nu puteau satisface cerinţele maselor largi. Astfel, în faţa animatorilor mişcării teatrale bulgare se ridică cu toată stringenţa problema creării unui teatru profesionist şi a unei dramaturgii răspunzînd cerinţelor unei arte teatrale de o înaltă ţinută artistică.

Lupta pentru închegarea unui teatru profesionist este strîns legată de numele marelui poet bulgar Ivan Vazov, care a militat atît înainte, cît şi după dobîndirea independenţei, pentru formarea unui teatru naţional reprezentativ. În acelaşi timp, un rol hotărîtor în crearea primului teatru profesionist a revenit trupei teatrale de pe lîngă asociaţia tipografilor, formată din muncitorii tipografiei lui Hristo Dano din Plovdiv. Activitatea acestui ansamblu reprezintă o etapă avansată a mişcării artistice de amatori ; ea marchează începutul teatrului profesionist bulgar. Datorită reprezentaţiilor acestui ansamblu, mult preţuite de publicul spectator, pe de o parte, cît şi luptei lui Ivan Vazov pe de alta, Adunarea Regională din Rumelia răsăriteană[1] a votat la 12 decembrie 1881 un buget de 75.000 groşi, necesari creării unui ansamblu profesionist permanent.

---

[1] Regiune situată în nordul Bulgariei (n. r.)

Odată cu votarea acestui buget, organizatorii viitoarei formații profesioniste au avut de intimpinat o seamă de greutăți, legate in primul rind de concepțiile specifice feudalității, concepții larg răspindite incă in Bulgaria secolului al XIX-lea şi datorită cărora atragerea femeilor spre activitatea artistică era mult ingreunată.

În pofida tuturor greutăților, lupta tipografilor din Plovdiv şi a lui Ivan Vazov a fost totuşi incununată de succes. În mai 1883, sub conducerea lui Ştefan Petkov Popov, a luat ființă prima formație teatrală profesionistă, cunoscută sub numele de *Ansamblul dramatic bulgar.*

În anii următori, ansamblurile profesioniste se inmulțesc. La Sofia, ia ființă in 1883 ansamblul *Osnova*, in 1890 *Trupa dramatică de operetă*, iar in 1892, *Trupa dramatică a capitalei „Ris şi lacrimi"*.

Activitatea susținută a primelor ansambluri profesioniste sprijinită activ de animatori, cum a fost profesorul Ivan Şişmanov, ministru al Învățămintului Public, a dus, in 1904, la intemeierea Teatrului Popular Bulgar. Prin grija aceluiaşi Ivan Şişmanov, noului teatru i se asigură condițiile necesare educării cadrelor sale actoriceşti, in vederea formării unor puternice personalități artistice. În cadrul noului teatru, se dezvoltă tradițiile artei interpretative naționale, se cizelează virtuțile artistice ale celor mai reprezentativi actori ai epocii, se creează spiritul şi stilul pe care mai tirziu avea să le preia şi dezvolte creator viitorul Teatru Popular „Kristiu Sarafov" din Sofia.

În perioada consolidării primului teatru profesionist, reprezentativ, dramaturgia bulgară inregistrează o seamă de succese răsunătoare.

Pe scena Teatrului Popular, şi-a aflat intruparea scenică piesa lui Vasil Drumev, *Ivanko—ucigaşul lui Asan*, scrisă incă in epoca renaşterii naționale, ca şi bogata operă dramatică a lui Ivan Vazov, ale cărui piese : *Cei fără adăpost*, *Sub jug*, *Spre*

Scenă din „Ivanko - ucigaşul lui Asan" de V. Drumev

Scenă din „Mila țarului" de Kamen Zidarov

prăpastie, Ivailo-Ivorilor, Carieriștii și altele, sint mindria dramaturgiei bulgare. Alături de acestea, pe scena aceluiași teatru au fost prezentate lucrările unor dramaturgi de frunte, ca: Anton Strașimirov, Petko Todorov, Peiu Iavorov.

Este demn de menționat că opera acestor maeștri ai dramaturgiei și-a putut afla deplina valorificare scenică datorită unei pleiade de minunați reprezentanți ai artei interpretative, care au ridicat nivelul artei scenice naționale și prestigiul teatrului bulgar din acea epocă.

Ar fi suficient să cităm creația lui Kirkov in *Hamlet*, sau in Ferdinand din *Intrigă și iubire*, a Adrianei Budevska in *Nora*, a Zlatnei Nedeva in Katiușa Maslova din *Invierea* lui Tolstoi, a lui Kristiu Sarafov in *Tartuffe*, pe lingă mulți alții, pentru a exemplifica contribuția operei marilor scriitori ai lumii și a creației actorilor bulgari la consolidarea și inflorirea culturii naționale bulgare.

Oricit de mari ar fi fost insă succesele pe care actorii noștri le-au dobindit in repertoriul clasic universal, adevărata consacrare le-a prilejuit-o intotdeauna dramaturgia națională. Rolul lui Galemanov din piesa cu același nume de St. L. Kostov i-a permis lui Kristiu Sarafov să repurteze una din cele mai strălucite victorii ale carierei sale actoricești. Stoian Bacivarov in Hadjiev din *Mina de aur*; G. A. Stamatov și Vladimir Trendafilov in Jvko și Noiden din *Maeștrii* de Racio Stoianov; Bogomil Andreev, in Makedonski din *Cei fără adăpost* de Vazov; Petea Gherganova, in Milkana din *Maeștrii* au inscris pagini glorioase in istoria teatrului bulgar, transmițind măiestria și experiența lor creatoare generațiilor contemporane de actori.

Succesele dobindite de dramaturgia bulgară, care a preluat tradițiile dramaturgiei realiste ruse, au contribuit substanțial la dezvoltarea realismului scenic bulgar. Tradițiile realiste ale Teatrului Mic din Moscova sau cele ale Teatrului de Artă au trezit un puternic ecou in rindurile dramaturgilor și actorilor teatrului național bulgar. Contribuția multilaterală și fecundă a acestor creatori a deschis căile de dezvoltare ale teatrului bulgar contemporan, pe care actualii artişti — Vladimir Trendafilov, Petko Atanasov, Konstantin Kirimov, Ivan Dimov, Marta Popova, Nikolo Ikonomov, Nikola Popov, Boris Mihailov, Irina Tacev şi alţii — il poartă prin strădaniile lor pe drumul unei continue infloriri.

În lupta pentru afirmarea profilului specific artei teatrale realiste bulgare, artiştii de azi ai scenei au fost insoţiţi şi ajutaţi de dramaturgii contemporani, care, in spiritul tradiţiilor inaintaşilor, au imbogăţit dramaturgia naţională cu remarcabile lucrări, cum ar fi : comediile lui St. L. Kostov, dramele inspiratului cintăreţ dobrogean Iordan Iovkov sau piesele unor dramaturgi ca Racio Stoianov, Gheorghe Raicev, Ştefan Savov, Nikolo Ikonomov şi alţii.

Dezvoltarea teatrului nostru pe drumul marilor tradiţii realiste n-a fost lină, nici continuă. Ea a cunoscut numeroase oprelişti puse in primul rind de guvernanţii burghezo-capitalişti şi monarho-fascişti, care nu s-au ingrijit să dea teatrului condiţiile prielnice unor creaţii valoroase şi au promovat in schimb feluritele curente moderniste, menite să abată teatrul bulgar de la arta realistă, tradiţională spre formalism. Aceste curente s-au lovit insă de dirza rezistenţă a artiştilor bulgari, in mare parte organizată şi insufleţită de regizorul principal al Teatrului Popular, renumitul actor, regizor şi pedagog, artistul poporului N. O. Massalitinov, care, format la şcoala Teatrului de Artă din Moscova, a intărit legăturile dintre teatrul bulgar şi cel rus, consolidind astfel bazele sănătoase ale artei noastre teatrale.

Creaţia artiştilor bulgari, strins legată de popor şi pusă in slujba lui, se caracterizează printr-o interpretare bazată pe o temeinică cunoaştere a vieţii şi o fină sezisare a psihologiei personajelor interpretate.

Iată de ce, chiar in anii stăpinirii monarho-fasciste, teatrul bulgar a luptat pentru promovarea dramaturgiei clasice ruse şi universale, ca şi a celei sovietice.

Tocmai datorită strinsei sale legături cu poporul şi devotamentului său faţă de aspiraţiile clasei muncitoare şi ţărănimii muncitoare bulgare, teatrul bulgar a putut cunoaşte, imediat după 9 septembrie 1944 — data eliberării ţării din robia capitalisto-fascistă —, un avint puţin obişnuit. În condiţiile noii Bulgarii eliberate, teatrul serveşte măreaţa cauză a construirii socialismului, fiind un factor activ al acestei lupte.

În lupta lor pentru ridicarea culturii teatrale bulgare pe o nouă treaptă, oamenii de teatru din R. P. Bulgaria au primit un rodnic ajutor din partea oamenilor de teatru sovietici (N. V. Petrov, B. A. Babocikin, I. A. Zavadski etc.), care i-au clarificat, prin pilda artistică proprie şi prin sfaturi, in o seamă de probleme din domeniul regiei şi intrepretării.

În Republica noastră populară, fiinţează 35 de teatre populare de stat şi 15 teatre pe lingă casele de cultură. Arta teatrală bulgară se dezvoltă multilateral. Larga mişcare de amatori pe care o cunoaşte, ca şi dragostea unanimă a poporului bulgar pentru teatrul său, stau mărturie a locului important pe care arta teatrală il ocupă in viaţa ţării şi in tezaurul culturii naţionale.

Noile probleme care se ridică in faţa poporului sint izvorul unui puternic impuls creator pentru literatura dramatică bulgară. În aceşti ani, dramaturgii au creat lucrări valoroase, multe fiind reprezentate şi in străinătate. Preocupaţi de soarta teatrului bulgar partidul şi guvernul acordă o deosebită grijă formării unui repertoriu cu adevărat naţional, reflectind viaţa poporului bulgar, munca lui eroică pentru construirea socialismului, eroismul poporului manifestat cu prisosinţă in trecutul zbuciumat. Strădaniile stăruitoare ale dramaturgilor noştri pentru crearea unor opere de o inaltă valoare artistică, cum sint : *Mila ţarului* de Kamen Zidarov, *Alarma, Cei ce caută fericirea* şi *Iubirea* de Orlin Vasiliev, *Nora,* dramatizarea lui A. Hadjihristov după romanul cu acelaşi nume de Gh. Karaslavov etc., sint menite, fără indoială, a da teatrului socialist bulgar, un conţinut bogat şi un stil nou.

ANDRÉ BARSACQ

Peisajul teatral francez*

De la inceputul acestui secol, arta teatrală din Franța a fost in intregime dominată de pilda și preceptele lui Jacques Copeau.

Acest mare reformator a infăptuit o adevărată revoluție in arta teatrală a țării noastre, prin publicarea, in 1913, a manifestului „Vieux Colombier". Deschizind focul impotriva teatrului bulevardier al vremii și a proastelor sale năravuri, Jacques Copeau, intemeind celebra sa trupă de la „Vieux Colombier", a proclamat că teatrul trebuie să fie o artă colectivă, nu apanajul unei vedete, că armonia generală a spectacolului trebuie să fie respectată pină in cele mai mici amănunte, atit in ce privește jocul actorilor, cit și punerea in scenă, luminile și concepția decorurilor și a costumelor.

In loc să gituie acțiunea, incărcind scena cu decoruri pretențioase, complicate și inutile, Jacques Copeau se mulțumea să sugereze locul acțiunii, folosind elemente decorative foarte simple, care puneau in relief jocul actorului, acesta dobindindu-și astfel primatul pe scenă.

Făcind apel la marile texte clasice — printre altele la Shakespeare, cu *Noaptea regilor* și la Molière cu *Vicleniile lui Scapin* — Copeau se străduia să regăsească in spectacolele pe care le crea autenticul stil teatral și sensul jocului dramatic, care dispăruseră de pe scenele pariziene, făcind loc anecdotei vulgare și dialogurilor de o totală platitudine. Exemplul lui Copeau a avut un răsunet imens. Succesorii săi imediați Charles Dullin și Louis Jouvet, colaboratorii lui cei mai apropiați la „Vieux Colombier", cărora li s-au alăturat Gaston Baty și Georges Pitoeff, au format in 1926 celebrul *Cartel*, reunind cele patru teatre conduse de ei intr-o asociație strinsă, care lupta impotriva teatrelor comerciale bulevardiere.

Acest mănunchi rodnic al celor patru mari animatori a dominat in intregime istoria teatrală in răstimpul dintre cele două războaie. Fiecare dintre ei a contribuit prin temperamentul său specific la innoirea artei scenice franceze.

Charles Dullin a fost cel care, la Teatrul „de l'Atelier", fundat de el in 1923, a desfășurat activitatea cea mai eficace pentru reforma artei noastre dramatice. Prilejuind afirmarea unor autori tineri — cum au fost Marcel Achard, Salacrou, Zimmer, Alexandre Arnoux, Stève Passeur —, lipsit de bani, lipsit de vedete, grație exclusiv credinței sale înflăcărate în destinul artei ce slujea, Dullin a știut să atragă un public parizian din ce în ce mai numeros în sala Atelierului, rămasă de aci înainte celebră.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

El a prezentat într-o montare nouă marile piese ale lui Shakespeare, printre care *Richard III* și *Iuliu Cezar*, sau piesele lui Aristofan : *Păsările, Pacea ;* totodată, Dullin l-a jucat pentru întiia dată în Franța pe Pirandello. La școala Atelierului, s-au format unii dintre animatorii teatrului francez contemporan ; Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, directorul Teatrului Național Popular, și eu însumi ne-am făcut acolo debutul.

În afara puternicului său talent de actor și de regizor, Jouvet are marele merit de a-l fi determinat pe romancierul Jean Giraudoux să scrie teatru. Strînsa colaborare dintre ei a generat acele autentice capodopere care se numesc *Siegfried, Amfitrion 38, Intermezzo, Ondine, Războiul Troiei nu va avea loc* și care se înscriu printre cele mai mari succese ale teatrului contemporan.

Georges Pitoeff a știut, în numeroasele sale realizări, să aducă pe scenă suflul poeziei. Lui îi datorăm minunatele reprezentații cu *Sfînta Ioana* de Shaw, ca și descoperirea tînărului talent al lui Anouilh. Datorită lui, publicul francez a putut cunoaște pe Cehov și Tolstoi. Soția lui, acea fragilă și patetică Ludmilla Pitoeff, a fost interpreta ideală a spectacolelor realizate sub bagheta sa.

Arta lui Gaston Baty a fost mai curînd aceea a unui creator de imagini ; prin luminația pe care o folosea, prin abilitatea și precizia punerilor sale în scenă, el știa să evoce locul acțiunii și atmosfera operelor pe care le reprezenta. Printre realizările sale cele mai izbutite se cuvine să cităm *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski și *Capriciile Marianei* de Musset.

Războiul avea să pricinuiască răscoliri adînci în domeniul teatrului francez. Moartea îi răpi unul după altul pe marii animatori ai Cartelului ; Pitoeff ne părăsi primul ; trecură doar cîțiva ani și el fu urmat, curînd după eliberarea țării, de Dullin, apoi de Jouvet și de Baty.

Opera lor a fost continuată de tineri animatori, aparținînd generației noi și care se inspirau din exemplul lor. În pofida opresiunii germane, teatrele au fost, în timpul ocupației naziste, printre puținele locuri unde s-a mai făcut simțit spiritul de libertate, atît de scump inimilor franceze.

În timpul anilor de război, s-au făcut cunoscute primele lucrări dramatice ale lui Montherlant, Sartre, Camus și s-a afirmat măiestria lui Jean Anouilh.

Tot în acea vreme, mulțumită remarcabilei montări de către J. L. Barrault la Comedia Franceză a piesei *Pantoful de mătase*, publicul parizian a avut revelația operei lui Paul Claudel.

După război, J. L. Barrault a reprezentat la Teatrul Marigny marile lucrări ale lui Claudel : *Împărțeala de la miezul vieții, Schimbul, Cristof Columb. Pîinea amară* a fost montată prin grija noastră la Atelier ; *Îngerul a vestit pe Maria*, la Comedia Franceză ; în sfîrșit, *Orașul* a fost jucată de Jean Vilar, chiar în anul morții lui Claudel.

Scriitorul André Gide a cunoscut și el, înainte de moarte, bucuria de a vedea triumfînd pe scena Comediei Franceze piesa lui, *Pivnițele Vaticanului*, în timp ce Jean Vilar monta cu subtilitate și spirit, *Oedip*, de același autor.

Montherlant a scris *Regina moartă*, piesă urmată de *Fiul nimănui*. După război, Montherlant ne-a dat *Maestrul Ordinului Santiago* și *Port Royal*, care triumfă actualmente la Comedia Franceză.

Prima piesă a lui Sartre, *Muștele*, a fost montată de Charles Dullin în timpul ocupației ; după război, Sartre revine în teatru cu *Fără ieșire (Huis clos), Mîini mînjite, Tîrfa respectuoasă*, iar anul trecut, cu încercarea de farsă satirică *Nekrasov*, care — prost pregătită şi montată în pripă — n-a avut parte de succesul meritat.

Camus a dat teatrului dramele lui sobre: *Neînţelegerea, Drepţii* şi *Ciuma*. În sfîrşit, Marcel Aymé, al cărui talent de povestitor şi de maliţios creator al fantasticului modern se afirmase în numeroase scrieri literare, şi-a făcut debutul în teatru cu *Lucienne şi măcelarul*, urmată de *Clérambard*, iar recent, de necruţătoarea lui satiră la adresa magistraturii: *Capul celorlalţi*, care a cunoscut un succes îndelungat pe scena Atelierului. De altfel, în prezent, se joacă la acelaşi teatru o altă piesă de Marcel Aymé, *Păsările lunii*, un fermecător basm filozofic.

În sfîrşit, perioada de după război este marcată de puternica înflorire a operei lui Anouilh; după *Balul hoţilor, Întîlnirea de la Senlis, Antigona*, Atelierul înregistrează succese cu *Invitaţia la castel* şi apoi cu *Colombe* de acelaşi autor.

Jean-Louis Barrault în „Personajul combatant" de Jean Vauthier

Piesa *Ciocîrlia*, ca şi ultima lucrare a lui Anouilh *Ornifle*, se bucură deopotrivă de succes pe alte scene pariziene, alături de *Repetiţia sau dragostea pedepsită*, montată de J. L. Barrault.

Între timp, se înfăptuieşte un proces de simţitoare înnoire şi în rîndurile scriitorilor noştri bulevardieri; Verneuil, Bernstein, Bourdet şi cei de o seamă cu ei cedează locul autorilor descoperiţi de animatorii Cartelului: Achard, Salacrou, Stève Passeur, sau confraţilor lor mai tineri, care s-au afirmat după ultimul război: André Roussin, Sauvageon, Husson.

Aceşti autori aduc pe scenele bulevardiere spiritul unui teatru mai disciplinat, în care regizorul joacă un rol din ce în ce mai important. Datorită acestui lucru, se estompează treptat hotarul dintre teatrul de artă şi teatrul bulevardier, aceiaşi regizori trecînd fără tranziţie de la un gen la altul. Directorii de scenă încep să joace un rol precumpănitor în actuala orientare a teatrului francez.

Printre cei mai înzestraţi, putem cita pe Raymond Rouleau, ale cărui puneri în scenă cu *Vrăjitoarele din Salem* şi *Cyrano* au reţinut atenţia cercurilor artistice; pe Jean Mercure, regizorul scrupulos al piesei *Sud* de Julien Green şi al lucrării pirandelliene *Voluptatea onoarei;* pe Jean Meyer care a ştiut să treacă fără efort de la punerea în scenă plină de fantezie a *Curcanului* de G. Feydeau, la acea foarte sobră a piesei *Port Royal* de Montherlant şi a cărui influenţă se resimte în mai toate spectacolele Comediei Franceze, al cărei societar este; în sfîrşit, pe Grenier, montînd cu talent spectacolele Companiei Grenier-Hussenot, una dintre cele mai simpatice ale teatrului francez, care a înregistrat numeroase succese, de la *Liliom* de Molnár şi pînă la actualul său triumf cu *Cei patru colonei îndrăgostiţi* de Ustinov. Fireşte că în fruntea tuturor acestor regizori trebuie să amintim de Jean-Louis Barrault, care montează cu talent toate spectacolele Companiei Barrault-Renaud, şi de Jean Vilar, animator al Teatrului Naţional Popular şi al cărui gust triumfă strălucit în realizările acestui ansamblu.

Alături de lucrările autorilor francezi contemporani sau de opere din repertoriul clasic francez, toţi aceşti regizori au pus deseori în scenă lucrări aparţinînd unor autori străini.

Astfel, comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Cehov a prilejuit strălucite spectacole mai multor teatre pariziene. Barrault a pus în scenă *Livada cu vişini ;* Sacha Pitoeff, fiul lui Georges Pitoeff, un tînăr talent care se afirmă cu fiecare nouă realizare, a prezentat *Trei surori ;* în sfîrşit, Teatrul „de l'Atelier" a prezentat, în direcţia mea de scenă şi în decorurile lui André Bakst *Pescăruşul.* În anii din urmă, au fost reprezentate la Paris şi alte lucrări din repertoriul rus. Astfel : *O lună la ţară* de Turgheniev la Comedia Franceză, *Azilul de noapte* de Gorki la Teatrul „de l'Oeuvre", de către Sacha Pitoeff, iar pe scena Atelierului *Revizorul* de Gogol, într-o adaptare ce-mi aparţine şi în direcţia mea de scenă.

Teatrul italian este prezent pe scenele pariziene prin numeroase reluări ale pieselor lui Pirandello ; printre cele mai importante, cităm : *Fiecare cu adevărul lui* şi *Şase personaje în căutarea unui autor* la Comedia Franceză, *Henric IV* la Atelier şi *Voluptatea onoarei* la Teatrul „Saint Georges". Succesul repurtat de piesele *Insula caprelor* şi *Jucătorul* la Atelier, sau de *Irina e nevinovată* la Marigny a adus o binemeritată consacrare autorului lor, tînărul dramaturg italian Ugo Betti.

Teatrul englez a cunoscut şi el momentele sale de glorie, mai ales cu piesele lui Shaw, al cărui *Pygmalion*, în interpretarea lui Jean Marais, a repurtat un uriaş succes ; de asemenea, cu piesele lui Oscar Wilde şi, fireşte, cu marile opere ale lui Shakespeare, reprezentate fie la Comedia Franceză, fie la T.N.P. Tot la T.N.P., Jean Vilar a prilejuit publicului parizian cunoaşterea pieselor *Prinţul de Homburg* de Kleist, *Moartea lui Danton* de Büchner, *Mama Curaj* de Brecht.

Repertoriul spaniol a fost reprezentat mai ales prin piesele lui Lorca, dintre care *Casa Bernardei Alba, Yerma* şi *Donna Rozita* s-au bucurat de o mare preţuire şi de favoarea publicului nostru.

În schimb — cu excepţia *Vrăjitoarelor din Salem* şi a piesei *Drumul tutunului* — teatrul american nu a înregistrat un real succes la Paris, deoarece caracterul oarecum primitiv al realismului lui nu corespunde concepţiei noastre despre teatru.

Scenă din „Orestia" de Eschil în regia lui J. L. Barrault

Toate încercările de a relua la Paris marile succese de pe Broadway s-au soldat cu eșecuri.

Cu *O scrisoare pierdută* de Caragiale, teatrul romînesc și-a făcut anul trecut pentru întiia oară apariția pe scena unui mic teatru experimental de pe malul sting al Senei: „Théâtre de Poche". Piesa a repurtat un real succes, atît de public cît și de critică.

Tot pe scena unui mic teatru, Studioul „Champs-Elysées", obține un frumos succes de public piesa *Scaunele* de Eugen Ionescu. Ionescu face parte din rîndurile acelei avangărzi teatrale care, prin Beckett, Adamov, Vauthier și Audiberti, se străduiește să găsească drumuri noi pentru teatrul francez. Originalitatea acestor autori noi nu poate fi tăgăduită, dar pesimismul lor, chiar atunci cînd este temperat de cruditatea comică a stilului, nu le-a îngăduit încă să cîștige marele public, cu excepția lui Audiberti.

Acest succint tablou al activității teatrului parizian, care se cuvine a fi întregit cu manifestările prilejuite de Festivalul Internațional de Artă Dramatică, reunind la Paris timp de două luni cele mai bune ansambluri din străinătate, arată cît de viu și de variat este teatrul nostru. Bogăția de expresii a artei noastre dramatice, marele număr de actori talentați, de regizori inventivi și de decoratori de gust fac din teatrul nostru un minunat mijloc de exprimare, care obține totdeauna în străinătate un succes real și îndreptățit. Totuși, trebuie să recunoaștem că de un an încoace în atmosfera noastră teatrală se constată o ușoară deprimare. Ce-i drept, nădăjduim că e o stare trecătoare, similară cu aceea pe care o cunosc în prezent mai toate țările. În Franța, ea se datorează, fără îndoială, spectacolelor de televiziune, care de un an cunosc un avînt de neînchipuit. Deocamdată, această concurență a televiziunii poate stînjeni teatrul; în cele din urmă, însă, ea trebuie să-l ajute să-și găsească drumurile ce-i sînt proprii, întocmai după cum concurența cinematografului, la începuturile sale, l-a ajutat să se elibereze de „mașinăria de mare spectacol" de care era împovărat.

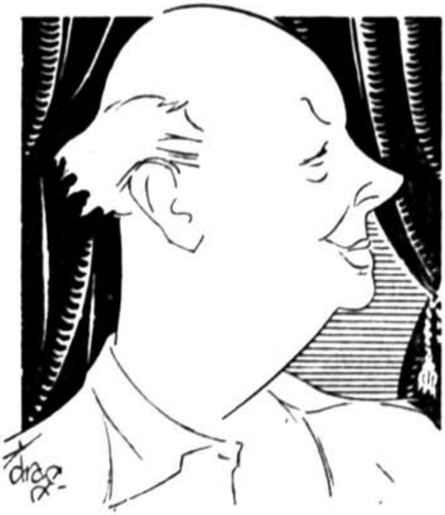
Comuniunea între spectator și actor o poate crea numai teatrul; ea nu va

Scenă din „Păsările lunii" de Marcel Aymé, reprezentată de ansamblul Atelierului

putea fi niciodată înlocuită printr-un mijloc mecanic de reproducere a imaginilor. Dar pentru ca această comuniune să existe cu adevărat, trebuie să revenim la primatul textului pe scenă. Numai textul care oferă idei poate crea comuniunea între scenă și sală. Acest primat al textului, a cărui nevoie o resimțim cu toții în momentul de față, ne obligă să fim foarte exigenți față de lucrările ce ni se propun. După exemplul lui Giraudoux, Montherlant și Claudel, teatrele noastre de artă pretind autorilor un dialog de o calitate putind rareori fi găsită la un debutant. De aci provine strădania unora dintre animatori de a cîștiga de partea teatrului pe tinerii romancieri al căror talent s-a afirmat în scrieri literare.

În ce mă privește, îmi închin în prezent toate eforturile acestei acțiuni de împrospătare a cadrelor de autori și nădăjduiesc ca, în această stagiune, să reprezint lucrările unor romancieri de curind poposiți în lumea teatrului : Félicien Marceau și Dominique Rolin. Aceste noi talente vor îmbogăți patrimoniul artei teatrale franceze, numărind pînă în prezent atîtea opere marcante, ce vor rămîne mărturie de seamă asupra epocii noastre, epocă tulbure, dar pasionantă, în care omul, așezat la răscrucea drumurilor, se zbate între sentimentul absurdității societății moderne și dorința sa de a spera încă și mereu într-o lume mai bună.

I. A. Zavadski: „Viitoarea stagiune va fi deosebit de bogată”



L-am intîlnit pe una din aleiele parcului de la Pelişor. Mergea încet în fața mea, oprindu-se cînd şi cînd pentru a gusta priveliştea. Mult timp l-am urmat îndeaproape, fără a bănui în omul acela înalt şi impunător, o veche şi scumpă cunoştință. La un moment dat, ajuns la o răscruce, omul se opri şi se întoarse. Prima clipă, mă crezui pradă unui joc al imaginației. Am înaintat cîțiva paşi şi, apropiindu-mă de el, întrebai timid şi cu emoție :

— Iurii Alexandrovici Zavadski ?

Un surîs larg, înflorit pe fața lui nespus de prietenoasă, îi confirmă identitatea.

Probabil că pe chipul meu se putea citi atîta uimire, încît Iurii Alexandrovici Zavadski se grăbi să mă lămurească :

— Sînt de cîteva zile la Sinaia. Îmi petrec concediul aici.

Pornirăm împreună în susul potecii. Discuția se înfiripă uşor, firesc, la început în jurul peisajului, al timpului, al arhitectonicii grupului de clădiri de la Peleş. Pe nesimțite (numai eu ştiu prin ce eforturi diplomatice am reuşit s-o fac !), discuția alunecă spre problemele de teatru.

— Cum se face că v-ați luat concediul atît de tîrziu, aproape de sfîrşitul verii ?

— „Mossovietul” a jucat în tot cursul acestei veri. Am organizat un mare turneu prin Uniunea Sovietică, cu care prilej am prezentat şi o nouă premieră cu *Alpatev* de Zorin — o piesă care deşi are unele deficiențe în ce priveşte construcția dramatică, e deosebit de interesantă prin problematica sa : intransigența principială a oamenilor sovietici față de manifestările carierismului. De altfel, spectacolul i-a prilejuit lui N. Mordvinov o strălucită realizare. Acum, întregul nostru colectiv se bucură de o binemeritată vacanță. Viitoarea stagiune va fi deosebit de bogată şi va solicita toate forțele artistice ale teatrului nostru, aşa că e bine să fim cît mai odihniți.

— Ce repertoriu veți prezenta ?

— Destul de variat din punct de vedere al speciilor incluse şi cu deosebire bogat în lucrări ale dramaturgiei sovietice contemporane. Nu trebuie să uitaţi că, în cursul acestei stagiuni, va trebui să alegem şi să pregătim piesa cu care ne propunem să aniversăm cea de a 40-a aniversare a Revoluţiei din Octombrie.

— Aţi fixat piesa ?

— Am fixat, deocamdată, dramaturgul ; piesa abia urmează să fie scrisă. Am cerut lui Zorin să ne scrie o lucrare în legătură cu acest eveniment. De altă parte, sperăm să primim de la Konstantin Simonov o piesă la care lucrează mai de mult şi pe care ne-a promis-o. E vorba de o lucrare poetică cu adînc substrat filozofic, inspirată din anii ultimului război.

— Ce ne puteţi spune despre stagiunea apropiată ?

— Ne-am oprit asupra unei piese a dramaturgului Cepurin ; ea are un subiect interesant : relaţiile de prietenie ce se dezvoltă astăzi între ruşi şi germani. Tema oferă largi posibilităţi creatoare atît dramaturgului, cît şi teatrului. Acelaşi dramaturg lucrează în prezent o nouă piesă, dedicată Marelui Octombrie ; sperăm s-o montăm încă în cursul noii stagiuni. Anul acesta, vom prezenta un spectacol pentru tineret cu piesa lui K. Paustovski *Inelul de oţel*. E vorba de un basm transpus în realitatea zilelor noastre. Teatrul lucrează şi cu alţi dramaturgi. Mulţi dintre ei, sperăm să fie prezenţi în repertoriul actualei stagiuni.

Din dramaturgia clasică, vom prezenta piesa lui Ostrovski, *Vasilisa Melentieva* cu Vera Mareţkaia în rolul titular. De altfel, Mareţkaia deţine şi rolul principal în comedia lui Victorien Sardou, *Madame Sans-Gêne*, pe care am jucat-o în cursul turneului nostru. Un spectacol interesant sperăm să realizăm cu *Regele Lear* de Shakespeare, în care N. Mordvinov va deţine rolul principal.

— Dar proiectele dumneavoastră personale ?

— Eu ?... Voi monta *Nevestele vesele din Windsor*, de Shakespeare. Piesa e bine cunoscută spectatorului sovietic ; multe din teatrele noastre au reprezentat-o de nenumărate ori. Sper însă să o prezint pe scena „Mossovietului" într-o concepţie proprie, mai largă, care, nădăjduiesc, o va diferenţia de montările anterioare. Lucrez de multă vreme la caietul de regie al spectacolului şi încă mai am de lucru la el. Vă daţi seama că întregul nostru colectiv se pregăteşte pentru o muncă intensă, creatoare, corespunzătoare atmosferei de avînt pe care-o cunoaşte astăzi mişcarea noastră teatrală...

I. A. Zavadski tăcu. Cîteva clipe, ne continuarăm drumul în tăcere.

— ...Fără îndoială — *urmă el* — putem vorbi despre un avînt general al teatrului nostru. Congresul al XX-lea al partidului, atît de drag inimilor noastre, a avut, are şi va avea o influenţă binefăcătoare asupra mişcării teatrale de la noi. Unii oameni de teatru de la noi, şi, în special, regizorii se fereau întrucîtva de claritate. În mare parte, această atitudine îşi avea cauzele ei. Cu mult prea multă uşurinţă, spectacolelor noastre li se atribuiau diverse calificative, de tipul : formalist, decadent etc. Desigur, asta a dus în unele împrejurări la uniformizare, la şablon şi, mai ales, la lipsa preocupărilor pentru găsirea unor modalităţi artistice proprii şi specifice fiecărui creator. De aceea, astăzi regizorii noştri se străduiesc să găsească, în cadrul realismului socialist, şi drumuri noi în teatru. Deocamdată, nu sînt decît căutări, dar ele nu vor întîrzia să-şi afle în curînd concretizarea...

Pe nesimţite, am ajuns în dreptul Foişorului.

— Aici locuiesc — *zise I. A. Zavadski.*

Ne-am despărţit. N-am îndrăznit însă să-i mulţumesc pentru informaţiile furnizate, temîndu-mă să nu-i dau impresia că, totuşi, îi luasem un interviu.

V. D.

cronica

Horia DELEANU

Semaforul e deschis

1919. Kiev. O sală de teatru arhiplină, împodobită în straiele unei atmosfere sărbătorești de mare, neobișnuită premieră. Lipsesc toaletele decoltate de seară, piepții insolent de palizi îmbibați de scrobeală, papioanele meșteșugit de neglijent răsucite, inventarul tehnic rafinat al monoclurilor și lornioanelor. Încorsetați în staluri, îndesați prin pasaje, aproape suspendați în spații neverosimil de mici din cele mai neașteptate colțuri ale sălii, ostașii roșii ascultă vrăjiți cursivitatea replicilor din Fîntîna turmelor *de Lope de Vega. Într-un tîrziu, răsună de pe scenă zguduitorul monolog al Laurenției, care cheamă cu un glas pătimaș, contagios, țărănimea din satul Fuente Ovejuna la răscoală. Neobișnuiții premierelor, cărora istoria nu le-a lăsat răgazul să se lase alterați de practica aplauzelor surde fluturate de desenul eteric al unor mîini prea bine îngrijite, își unesc entuziasmul într-o fierbinte respirație comună. Timpul trece, ca o încîntare, pe nesimțite și spectatorii se reculeg din mrejele artei, la lăsarea domoală a cortinei finale. Într-o tăcere aproape religioasă, ei își culeg armele așezate cu grijă alături, se grupează în stradă și pleacă, cu gîndul încă la cuvintele Laurenției, să se bată cu hoardele lui Petliura.*

În toată această vreme dramatică a războiului civil, teatrele din orașe, ca și ansamblurile de actori profesioniști care evoluau pe scenele improvizate ale frontului, jucau de preferință piese cu intonații eroice, foarte aproape de predilecțiile și aspirațiile spectatorilor — protagoniști ai unei grandioase epopei, desfășurate în afara convențiilor obișnuite ale literaturii.

Au trecut anii și cele dintîi mari piese, care alcătuiesc și azi fondul de aur al dramaturgiei clasice sovietice, s-au născut sub aceeași zodie. Uraganul *și* Liubov Iarovaia, Ruptura *și* Sfîrșitul escadrei, *alte lucrări de același gen, au determinat pe tot cuprinsul continentului socialist apariția unor spectacole memorabile.*

Tot o dramă eroică, Trenul blindat 14—69, *a prilejuit în 1927 Teatrului de Artă din Moscova acea cotitură însemnată care l-a apropiat de repertoriul contemporan, făcîndu-l unul din virtuoșii săi interpreți. În însemnările lui P. A. Markov, publicate în revista noastră, se poate surprinde firul roșu care duce de la această lucrare a lui Vsevolod Ivanov, primogenitură a repertoriului revoluționar la M.H.A.T., pînă la recentul* Orologiu al Kremlinului, *apreciat nu de mult și de spectatorii bucureșteni.*

O coincidență a făcut ca prima dramă eroică sovietică, cu o tematică din epoca revoluției și a războiului civil, jucată pe scenele noastre, să fie de asemenea Trenul blindat. *Ne amintim cu o emoție legitimă de acest spectacol interesant pe care Teatrul Armatei l-a dăruit publicului din Capitală. În mod firesc, noii noștri specta-*

tori, crescuți în climatul revoluționar al ultimului deceniu, și-au descoperit consonanțe puternice cu opere de această factură, care au apărut, rînd pe rînd, și pe scenele altor teatre, transmițînd cu pricepere notele impresionante ale poeziei eroice contemporane.

Unii actori au izbutit să plăsmuiască, în toată înălțimea lor, personajele cu nimb de legendă ale lui Octombrie. Dacă nu ne-am opri decît la acel sfătos, sfios, simplu, dar în același timp colțuros, masiv, statuar Verșinin, întruchipat de G. Calboreanu, și încă am trage concluzii încurajatoare pe planul lărgirii registrului creator și împlinirii cu nuanțe noi a unor personalități artistice care s-au întîlnit cu piesele revoluției.

Și, totuși, în vremea din urmă nu ne-a fost dat să ne îmbogățim impresiile durabile cu realizări noi pe acest tărîm. Prima scenă a țării a cochetat îndelung cu ideea montării uneia dintre cele mai emoționante, vibrante lucrări din această categorie, Tragedia optimistă. *Se porniseră parcă și mici dezbateri neorganizate asupra noilor limite ale catastrofei tragice, așa cum se profilează aici, asupra profundului freamăt de poezie și a fiorului revoluționar care învăluie seducător întreaga operă. Am auzit vorbindu-se despre viitorul (acțiunea se petrecea în urmă cu vreo trei ani, dintre care unul bisect) regizor al piesei, se iscaseră discuții arzătoare în legătură cu interpreta Comisarului, găsindu-se sprijinitori fervenți a cel puțin două soluții situate la antipod. Dar, deodată, ca prin minune, pasiunile s-au potolit, proiectele grandioase s-au stins în uitare și am reușit, totuși, să vedem piesa anul acesta pe scena... Studioului Experimental al Institutului de Teatru. (Bravo, încă o dată, la scena deschisă a discuției, pentru această admirabilă inițiativă a cîtorva tineri, îndrumați de unii vîrstnici cu suflet de adolescent !) Am auzit și de data aceasta actori ai Teatrului Național, neprecupețindu-și elogiile la adresa poemului lui Vișnevski. Cineva își amintea, cu pioșenie, că această piesă s-a jucat cu un imens succes, în tumultul lacrimilor de durere și al splendidelor elanuri revoluționare de pe fronturile războiului civil din Spania. Dar, după aceea, iar n-am auzit nimic...*

La un spectacol cu discuții, care a avut loc la M.H.A.T., după premiera lucrării lui Vs. Ivanov pomenită mai sus, un muncitor tipograf spunea emoționat : „Reprezentînd această piesă, Teatrul de Artă a deschis semaforul și a dat drumul unui lucru bun, revoluționar — Trenul blindat...“

În zilele închinate amintirii lui Octombrie, neîntîlnind pe afișele teatrelor noastre nici o lucrare din familia dramei lui Ivanov, e cazul să reîmprospătăm memoria celor care, prinși de treburi, au uitat că semaforul a fost deschis și la noi de o bună bucată de vreme. Drumul e liber pentru spectacole valoroase cu Tragedia optimistă *și alte piese ale eroicii revoluționare, pe care le așteaptă cu nerăbdare și emoție interpreții și publicul.*

Între mască și figură

Prin titlu, *Mult zgomot pentru nimic* amintește o celebră definiție dată comicului: un efort care întîlnește dintr-o dată vidul. Dar spectatorul nu rîde numai la sfîrșit, atunci cînd toate dificultățile se topesc ca o floare de spumă; cunoscînd de la început personajele și intențiile lor, el se amuză continuu de ușurința cu care oamenii vanitoși se lasă înșelați. Amestec inextricabil de elemente dramatice și comice, în care nimic nu e lăsat la voia întîmplării, ca și cînd hazardul ar fi fost abolit din lume, în care totul e plănuit, calculat și dirijat de oameni, *Mult zgomot pentru nimic* — comedie a vanității umane — este tipică pentru ceea ce înseamnă comedia amorului, în general, la Shakespeare.

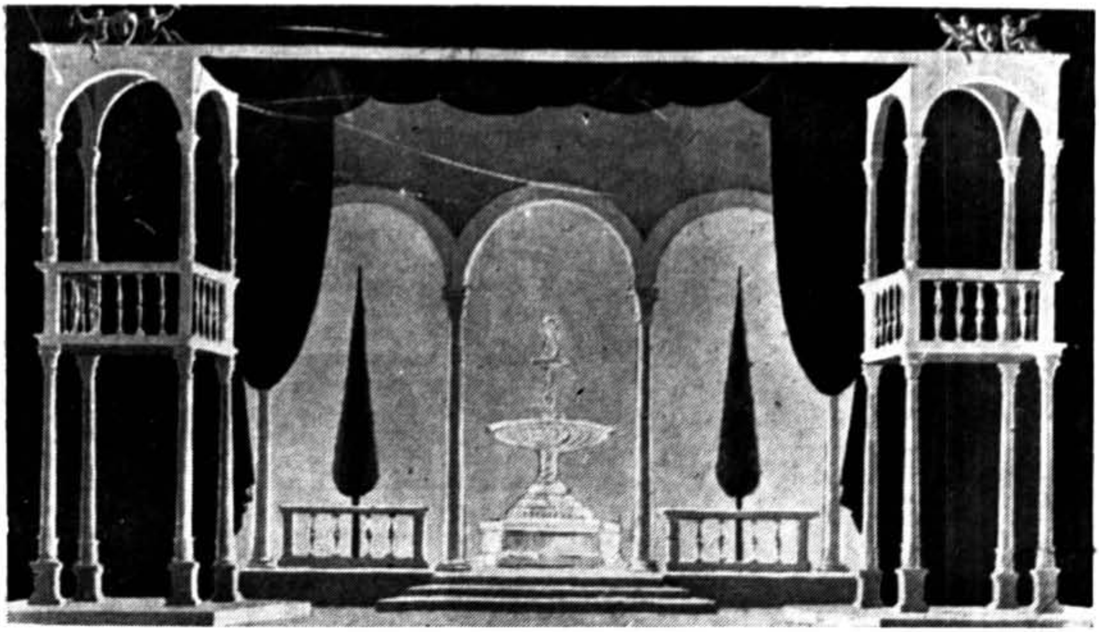
Undeva, în adînc, piesa se sprijină pe un comic de caracter, pe strînsa legătură dintre iubire și vanitate. Intenția lui Shakespeare pare aceea de a demonstra că iubirea poate fi oricînd nimicită sau iscată; nu e nevoie decît de puțină ingeniozitate pentru a determina vanitatea omenească într-un sens sau în celălalt: înscenînd o întîlnire între Boracchio și o pretinsă Hero, Don Juan face ca fiica lui Leonato să fie respinsă de Claudio; înscenînd o dublă discuție, surprinsă rînd pe rînd de Benedict și Beatrice, Don Pedro îi împinge pe unul în brațele celuilalt. Comicul de caracter izvorăște din această disponibilitate a sufletului față de farsele ce pot fi jucate vanității noastre. Pus de la început în situația de a cunoaște falsitatea datelor care duc la drama personajelor, spectatorul asistă la un fel de mascaradă. Asemeni lui Claudio, înșelat în culmea fericirii și obținînd-o pe Hero în clipa cînd crede c-a pierdut-o, fiecare personaj este rînd pe rînd victimă și cuceritor, tocmai pentru că necontenit își pune și își scoate masca. Ori de cîte ori personajul crede în masca sa, lamentîndu-se ca Claudio sau bucurîndu-se ca Benedict, efectul e comic. Căci comicul este tocmai ceea ce transformă pe om în caricatură.

Viciu fundamental — care nu dispare niciodată, ci doar se ascunde, împrumutînd mereu altă înfățișare — vanitatea e, prin excelență, un joc al măștilor. Iată de ce specificul personajelor shakespeariene este, aici, un amestec de grație și de rigiditate (Beatrice, Benedict, Hero, Claudio), de spontaneitate și convențional (Coarnă, Vargă, Lipie, Tăciune). Dezinvolta seninătate a unui asemenea comic vine din certitudinea — permanentă pentru spectator — că asistă la un simplu joc care, de fapt,

Scenă din „Mult zgomot pentru nimic"

nu poate primejdui fericirea umană. Un puternic optimism străbate piesa, ca și cînd vanitatea ar isca doar rătăciri de o clipă. Tot ceea ce, în dramele shakespeariene converge spre tragic, în *Mult zgomot pentru nimic* se rezolvă în comic: gelozia nemotivată, care în *Othello* duce la crimă, e aici o simplă tulburare benignă; procedeul morții simulate, care în *Romeo și Julieta* devine fatal celor doi tineri, aici e fructuos; intriga bastardului Don Juan nu are finalitatea sîngeroasă a mîrșăviei lui Ed-

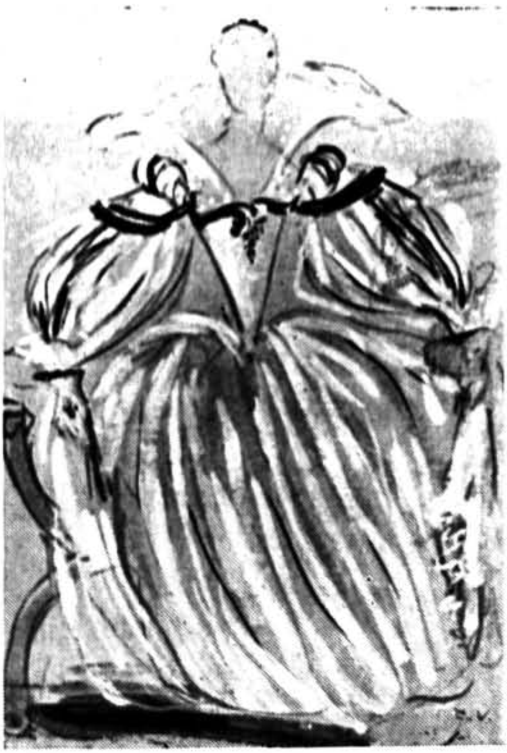
Schiță de decor



mund, după cum neputința de a se apăra prin cuvînt a inocentei Hero nu aduce nenorocirea Cordeliei. E ca și cum am spune că în viață nu există rău; există doar disponibilitatea noastră de a crede în bine sau rău, care poate fi exacerbată sau redusă printr-un subtil joc asupra vanității.

Vorbind despre felul cum a înțeles să realizeze spectacolul pe scena Teatrului Tineretului, regizorul N. Massim remarcă pe bună dreptate că ideea montării trebuie să fie aceea de a cerceta „...ce se ascunde sub mască, să nu cazi în rolul pe care fiecare crede că-l joacă, să cercetezi care e cel adevărat, să nu te încrezi niciodată în aparențe, ci să vezi viața în esența ei. Să demaști ceea ce e travestit..." Pentru două din personajele principale, regizorul a urmat cu consecvență acest principiu, a pus necontenit în lumină jocul cu masca: Benedict și Beatrice sînt, rînd pe rînd, ei înșiși și propria lor imagine despre ei înșiși, iar trecerea aceasta constituie chiar nervul spectacolului. Pentru alte două personaje principale, regizorul pare însă a fi neglijat unul din planuri: Claudio și Hero nu au nici o clipă mască. Dacă Benedict și Beatrice încetează a fi comici atunci cînd, nemaiironizîndu-se, își scot masca insensibilității, Claudio și Hero încep să fie comici îndată ce-și pun masca ireconciliabilității: furia geloasă a lui Claudio trebuie să aibă ceva ridicol, ca și neputința dezvinovățirii la Hero. Toate personajele acestei piese sînt conștient sincere în iubire și inconștient prefăcute în dispreț sau gelozie. Or, Claudio și Hero distonează tocmai prin sinceritatea lor în nefericire, pe care spectatorul o simte, tot timpul, nemotivată. Cu acel simț al comediei, cu care a eliminat scena a 3-a din actul ultim (Claudio în biserică, deplîngînd moartea logodnicei), regizorul trebuia să estompeze emoția celor doi îndrăgostiți, dînd profilului lor un ușor pigment ironic. Omisiunea aceasta e cu atît mai surprinzătoare cu cît regizorul a dovedit că știe utiliza procedeele generatoare de comic. Așa, de pildă, ispitirea vanității lui Benedict și Beatrice se face aproape identic și în același cadru și joc, fapt care, prin simplism și repetiție, facilitează declanșarea risului.

Schiță de costum pentru Hero



Regizorul a introdus în spectacol un personaj mut, care nu este specificat de autor: bufonul. Întru totul shakespearian ca idee, acesta (pantomimă: Felix Caroly) nu izbutește, totuși, să se înscrie în semnificația comediei, pentru a-și justifica în fapt existența: repetînd cele două „tentațiuni" ale lui Benedict și Beatrice, el reia un simplu procedeu comic amintit mai sus, cînd — de fapt — ar fi trebuit să sublinieze ideea: jocul cu masca.

La unitatea acestui spectacol, contribuie îndeosebi decorurile lui M. Rubinger și costumele semnate de Cella Voinescu.

Scenografia are meritul de a fi realizat un cadru mai ales ingenios și unitar, calități care în această comedie ni se par esențiale. Cadrul a permis, mai întîi, o rapidă desfășurare a acțiunii, imagine mobilă a vioiciunii spirituale a piesei. Manifestînd ușoare tendințe arhitecturale, păstrîndu-se același, dar realizînd diverse locuri dramatice, prin schimbarea cîtorva elemente, decorul a avut ceva din chenarul odihnitor al vechilor cărți, revenind în tonalități și arabescuri abia diferite cu fiecare pagină întoarsă.

Cu toate că n-au subliniat plastic masca în opoziție cu profilul adevărat al celor patru personaje principale, costumele au excelat prin simplitatea liniei și a culorii. Remarcăm cele două costume (verde și vișiniu) ale lui Benedict, precum și rochia de mireasă purtată de Hero.

Dacă spectacolul nu a fost shakespearian, aceasta se datorește interpreților, cărora — cu cîteva excepții — le-au lipsit linia și cuvîntul. Florin Vasiliu, în Benedict, e una din aceste excepții. Interpretul a avut spirit, grație, vioiciune. Ni s-a părut însă că a abuzat de mască: expresivitatea încremenită a feței sale, în care jocul rămîne, la un moment dat, exclusiv al ochilor, este deosebit de potrivit atîta timp cît personajul poartă masca rigidă a celibatarului exagerat, dar din clipa cînd începe să iubească pe Beatrice, el trebuie să recîștige fluiditatea vie a trăsăturilor feței, tocmai pentru a marca trecerea de la tip la individ. Aceasta ar fi compensat și mai mult nepotrivirea sa fizică in rol, care s-a făcut totuși resimțită.

In schimb Beatrice, in interpretarea Liei Șahighian, a fost aproape lipsită de mască. Depășită puțin de text in primele scene, unde personajul era mai cerebral și mai vioi decît interpreta, ea a fost, după aceea, mult mai aproape de esența rolului. Cu toate acestea, scenele amoroase cu Benedict au avut o desfășurare șarjată, de operetă, intru nimic motivată de evoluția pshiologică a personajelor.

Orientați spre deplină sinceritate pe tot parcursul spectacolului, Mircea Anghelescu (Claudio) și-a dat deplina măsură în scena revoltei din biserică, iar Aurelia Sorescu (Hero) în scena finală a nunții. Două sugestive siluete de epocă au realizat, prin gest și dicțiune, N. Motoc (Don Pedro) și M. Gingulescu (Leonato); la ultimul, remarcăm tirada in care invită pe cei vinovați să reabiliteze memoria fiicei sale. Distonant in spectacol prin dificultatea gestului și a rostirii, Mircea Ipate-Mareș (Don Juan) a fost un bastard prea încrîncenat, dezmințind, ca înfățișare, subtilitatea propriei sale intrigi. Din restul distribuției, s-a făcut remarcat H. Nicolaide (Coarnă) prin dezinvoltura cu care realizează, fără a apăsa, comicul limbajului stilcit. Regretăm însă că traducerea (Zaharia Stancu și A. Vasilescu) a mers uneori prea departe pe linia unui lexic argotic.

Spectacol grațios, comedia *Mult zgomot pentru nimic* ar fi cîștigat mult, ca apropiere de spiritul shakespearian, dacă dialectica mască-figură — dată ca premisă în spectacol — ar fi fost urmărită consecvent, pină la capăt.

Un spectacol cu... melancolie

Cum vă place confirmă încă o dată afirmația că substanța universului shakespearian este omogenă. Comedie a vitregiilor sorții, piesa aceasta aduce pe scenă aceleași mobiluri, care, în altă parte, dau naștere tragicului: dușmănia între frați, uzurparea, exilul etc. Pe deasupra acestor realități plutește însă, aici, o înțelegere caldă. „Hai să ne batem joc de soartă", spune, la un moment dat, unul din personaje, iar batjocura aceasta este echivalentă cu o anume înțelepciune. Depășind prin suplețe spirituală datele realității inconjurătoare, acceptînd cu resemnare și umor noile condiții pe care le oferă intimplarea, eroii piesei sînt personaje de comedie, în sensul cel mai înalt al cuvintului. Conștiința lor marchează treapta de pe care însăși urzeala lumii se dezvăluie a fi un simplu joc: imposibil de înțeles în resorturile sale cele mai adinci, el poate fi totuși jucat! A-l juca înseamnă a dejuca, a anula arbitrarul sorții.

Jocul Rosalindei, care — silită să îmbrace haine de bărbat și să-și ascundă identitatea — îl pune pe Orlando (care n-o recunoaște) să se poarte față de ea *ca și cînd* ar fi ea însăși, este simbolul-cheie al comediei, după cum faimosul monolog al lui Jacques („Întreaga lume este doar o scenă...") constituie ideea centrală. Nu se comportă ducele exilat, în pădurea Ardenilor, cu aceeași seninătate *ca și cînd* s-ar afla încă pe tron? Nu-l salvează Orlando pe Olivier de la moarte *ca și cînd* acesta i-ar fi fost un frate bun și iubitor? Și într-adevăr, această punere în paranteză a sorții, această ignorare voită a împrejurărilor vitrege se dovedește eficientă: Ganimede se transformă în Rosalinda, ducele își recapătă tronul, Olivier devine un om cinstit. Ideea e clară: jocul intimplării nu este în stare să tulbure limpezimea conștiinței umane, tocmai pentru că omul are libertatea faptei, pentru că își poate „bate joc de soartă", neluînd-o în serios. În sensul acesta, singurul personaj care frizează tragicul este Jacques; căci tragedia începe din clipa cînd omul, refuzîndu-și bucuria faptei, rămîne singur. Dacă lumea este o scenă iar oamenii sînt actorii ei, aceia dau dovadă de înțelepciune care, îmbrăcînd costumul și peruca, își joacă rolul cu seninătate.

Reluarea comediei *Cum vă place* pe scena Teatrului Municipal demonstrează de altfel că — cel puțin între ridicarea și lăsarea cortinei — cei ce joacă sînt mult mai înțelepți decît cei ce privesc. Căci dezbrăcînd vestmîntul mohorît, interpretul lui Jacques își depune la garderobă melancolia, pe cită vreme publicul, ieșind de la spectacol, și-o păstrează.

Ne aflăm, din nou, în fața unei probleme care se impune, cu o regretabilă frecvență, iubitorului de teatru: degradarea spectacolului. Considerăm că este absolut necesar ca o piesă care face parte din repertoriul permanent al unui teatru să-și păstreze *permanent* prospețimea. In cazul comediei *Cum vă place* necesitatea aceasta este cu atît mai firească cu cît e vorba de o dublă distribuție în rolurile principale. Așa cum se prezintă pe scena Teatrului Municipal, comedia și-a pierdut patosul caracteristic shakespearian, optimismul în fața sorții, ce face ca uraganele din care omul iese biruitor să pară o poezie a întîmplării. Lipsit de însuflețire, lipsit de ritm, spectacolul nu e demn de Shakespeare nici prin componența sa acustică: rostirea cuvîntului nu are strălucire, sensurile cele mai intime sînt uneori trădate, iar alteori cotropite de acordurile unei muzici care se vrea idilică și pastorală (I. Filionescu).

În ceea ce privește echilibrul lăuntric al spectacolului, regia (W. Siegfried) nu trebuia să permită personajului Jacques o prezență atît de covîrșitoare. Replică a bufonului, acest apostol al melancoliei trebuia să rămînă un simplu raisonneur, repede redus la tăcere de însăși desfășurarea faptelor. Căci adevărul comediei nu stă în Jacques, ci în ceilalți eroi ai povestirii. Lăsînd mantia lui întunecată să fîlfîie peste ultimele două acte, regia a sleit debitul sufletesc al celorlalte personaje, a redus liniile de forță ale acțiunii, a estompat strălucirea dinamizatoare a evenimentelor. Defetistă ca atitudine spirituală, poziția lui Jacques în prim plan a revărsat peste întregul spectacol unda unui nejustificat și amar scepticism.

În schimb, regia a izbutit să creioneze profil propriu unor personaje secundare (Adam, bufonul, William, Phebé, Hymeneu ș.a.), care aduc o anume vioiciune pe scenă. În scena luptei (actul I, tabloul 2), îngroșarea caracterului lui Charles a prilejuit momente reconfortante. Tabloul 3 al aceluiași act a fost realizat într-o lumină deosebit de sugestivă, cu nuanțe de verde și albastru. În actele următoare, tablourile mai izbutite sînt cele statice, în tendința lor de a sugera o Arcadie fericită prin aranjamentul plin de gust al grupului cinegetic. Regretăm însă că scenele pastorale, care trebuiau să exceleze prin grație, antren și vivacitate, nu au avut decît eleganța ușoară a unor petreceri în travesti.

Scenă din „Cum vă place"

Ca interpretare, spectacolul de pe scena Municipalului a oferit surpriza unor personaje secundare care s-au impus față de cele principale. În rolul lui Jacques melancolicul, Dan Nasta a strălucit prin prezență scenică, deosebită plasticitate în atitudini și rostire limpidă (e drept, întrucîtva cîntată) a textului, deși o anume afectare în gest și ton face ca tristețea organică a personajului să pară superioritate, dispreț. Bufonul (Ion Lucian) a fost viu și spiritual, dar nu dincolo de vechile posibilități și instrumente de comedie ale interpretului. George Iliescu a realizat, în Adam, tipul servitorului bătrîn și credincios, — imagine clară, din cîteva linii, tulburată doar de șarjarea momentelor de oboseală din actul II, tabloul 3. Remarcabile au fost aparițiile lui Petre Vasilescu (William), Viorica Rafael (Phebé) și Adrian Georgescu (Hymeneu), ultimii doi vădind o deosebită grijă pentru cuvînt și mișcare. Silvius și Corin (Puiu Hulubei și N. Tomazoglu), chiar ca personaje ale unei acțiuni nedatate istoricește, au părut mai mult nobili deghizați, decît păstori. Cei doi duci (Ilariu Popescu și Mircea Balaban), asemănători, în pofida intenției regizorale de a-l individualiza, prin violență, pe Frederic, s-au întîlnit și la nivelul unei rostiri incolore și defectuoase. Septimiu Sever, în Orlando, a fost corect fără strălucire, după cum George Mărutză, în Olivier, a fost pătrunzător fără adîncime.

Dacă teatrul este, întîi de toate, o artă a cuvîntului rostit, trebuie să recunoșatem că Ioana Don, în rolul Rosalindei, s-a situat alături de text și de linia interioară a personajului, cu o constanță demnă de o cauză mai bună. Celia (Beatrice Biega) a dat dovadă de o anume grație și sensibilitate.

Costumele Cellei Voinescu au transpus plastic datele fundamentale ale caracterului personajelor. Remarcăm rochia albă a Rosalindei, costumul alb și negru al ducelui Frederic, precum și linia deosebit de elegantă și sobră a vestmîntului lui Jacques.

Lipsurile amintite mai sus nu pot fi justificate prin faptul că ne găsim în fața unei reluări peste ani de zile de la premieră. Noua distribuție era suficientă pentru a asigura regiei materialul sufletesc proaspăt, necesar unui spectacol de calitate. Dar la nivelul artistic realizat pe scena Teatrului Municipal, considerăm că întrebarea conținută în titlul comediei, pe care Rosalinda (tocmai Rosalinda!) o formulează în epilog, este o întrebare cel puțin riscantă.

Ștefan Aug. DOINAȘ

„Poezia amintirilor"

Sint anume opere care evocă totdeauna zilele luminoase ale adolescenței și copilăriei. Gavroche sau Cyrano, Căpitanul Nemo sau d'Artagnan, Dantès — conte de Monte Cristo — sau Sherlock Holmes, iată eroi ce au făcut parte din idealurile „virstei de aur", care au chemat la vis și fantezie. Minuitorii abili ai acestor eroi — Hugo, Rostand, Jules Verne, Dumas și Conan Doyle — au fost generoși cu copiii inspirației lor, i-au făcut curajoși, leali, isteți, galanți și spirituali, jonglind cu versul, sabia și pistolul, bucurindu-se din plin de farmecele generoase ale vieții, dar dind preț și lacrimii in clipe de tristețe. Acești eroi cu „panaș", gata de sacrificiu, oricind dispuși să-și pună serviciile in slujba unei cauze drepte, își insoțesc acțiunile de un intreg ceremonial reverențios, un soi de protocol nescris și complicat.

Acționind in numele unor principii morale drepte și luminoase, ei poartă parcă deasupra lor o aureolă, o lumină veșnic aprinsă — candelă de mărturie a concepției lor generoase despre oameni și viață. Descinși de multe ori direct din pinzele grele de podoaba culorilor sau din frescele Renașterii, fără complicația unei clare concepții filozofice sau politice, prietenii aceștia ai adolescenței au fost totdeauna servitorii binelui impotriva răului.

G. Carabin (d'Artagnan)

Atit de populari au fost ei, incit noi ediții erau mereu cerute, teascurile au reprodus in broșurele — proaste, uneori — intimplările lor și a fost nevoie chiar de teatru, pentru ca eroii să-și poată comunica minunatele lor intimplări in fața a zeci și zeci de mii de spectatori. Iar aceștia au ascultat cu nesaț, au aplaudat. Tehnica modernă a adăugat filmul, radio și televiziunea. După scurgerea veacurilor, deși, de pildă, helicopterul nu mai e o fantezie ci o realitate, cavalcadele mușchetarilor rămin la fel de vii, de pasionante. Referindu-ne la problema noastră, eroii lui Dumas și-au păstrat prospețimea, poezia lor cavalerească (deși ușor livrescă) cu accente vii, omenești. Aventura nu se precipită in text in dauna caracterelor personajelor ci, dimpotrivă, cei patru prieteni sint surprinși plastic pe fundalul de gobelin al fastuoasei epoci.

Nu totdeauna dramatizările au reușit să extragă din desișul nenumăratelor pagini (și să nu uităm : in aceste pagini, acțiunea e mereu tumultuoasă) toată minunata poezie a aventurii.

Primejdia principală a dramatizării romanului de aventuri stă insă in subțierea faptelor, care nu mai pot avea aceeași consistență pe scenă, fără indoială pierzindu-se in mare măsură și poezia izvorită mai ales din comentariile lirice ale autorului. Nu este intimplător deci că a fost mai ușor pentru mari regizori să opereze ei inșiși aceste dramatizări (Baty, Copeau, Craig), adică efectuind odată cu turnarea romanului in text dramatic, și un soi de caiet de regie. Ion Șahighian (fără să uităm pe primul prelucrător pentru scenă al romanului : insuși Dumas) a extras din *Cei trei muschetari* filonul principal al peripețiilor — episodul diamantelor, legat de idila dintre Anna de Austria și Buckingham, episod in care mușchetarii își vădesc din plin calitățile, își conturează profilul moral in cadrul unei acțiuni care alătură copios lupta eroică cu lacrima și hazul.

Dramatizarea cere imperios mari sacrificii in textul inițial, cere selecționarea de fapte și replica cea mai potrivită pentru o caracterizare economică. Dramatizatorul a introdus un prolog (căsătoria vicontelui de la Fère-Athos cu Charlotte Backson, alias Milady de Winter) cu efect dramatic, ancorind de la inceput textul in plină aventură. Astfel, de la prolog s-a intins o punte pe care eroii aveau să evolueze in lumea aventurilor. O bună dramatizare trebuie să aibă calitatea de a reuși să facă cunoscut ma-

Scenă din „Cei trei mușchetari"

relui public, în cadrul specific al legilor dramatice, textul operei inițiale, să efectueze deci o operă de popularizare, am putea spune, așa cum bine a făcut Ion Șahighian. Culorile nu au putut fi mereu la fel de vii și nici pasta fundalului omogenă. Poate teatrul cere aceasta — și în consecință, multe personaje au apărut monocorde, surprinse în liniile lor groase ; alteori, de pildă, farmecul frust al tînărului fanfaron gascon a apărut mai diluat.

Se întîmplă — și poeții o recomandă — ca impresiile calde, poetice, ale copilăriei sau tinereții, să nu fie verificate după trecerea anilor, arătîndu-se că ele nu ar rezista. Optica maturității, aparatul critic zmulg brutal culorile caleidoscopului infantil. Am verificat aceasta. Romanul *Cei trei mușchetari* rezistă, a rezistat veacurilor : spadele strălucesc la fel, ca și spiritul viu al replicilor. Să vedem însă dacă spectacolul rezistă în aceeași măsură.

Ceea ce uimește la *Cei trei mușchetari* pe scena Teatrului Armatei e fantezia bogată a costumelor. Lidia Pincus a înțeles caracteristicele vestimentare ale personajelor, de la basca gasconă a lui d'Artagnan la eleganța discretă, de abate parfumat, a lui Aramis. Nu e o simplă etalare de toalete și costume, ci o transpunere artistică a uneia din cele mai reliefate trăsături ale epocii în care dictonul „haina face pe om" era o realitate. E semnificativ că începem analiza unui spectacol de la costum și e primejdios, căci am putea fi bănuiți sau acuzați de formalism ! ! În realitate însă, costumele poartă de multe ori, cel mai bine poezia, parfumul evocator al epocii.

Dacă dramatizatorul a îngroșat unele personaje (în fond, esențializînd), regizorului M. Jora îi revenea sarcina de a „sufla" boarea de poezie, de a justifica spiritual gesturi și atitudini devenite anacronice, de a reuși să facă personajele să-și trăiască costumele. Or, în spectacol, eroii au fost luați — ca să spunem așa — foarte în serios, cu tonuri și linii grave ; firul ușor melodramatic a devenit pastișă de dramă (moartea Constanței se prelungește inutil, ca agonia unei alte doamne Bovary) ; surpriza necesară genului este ratată prin definiții apriorice ale personajelor. Este drept că spectacolul ne oferă lupte spectaculoase și bătăi meșteșugite (făcute ca pentru un public socotit drept juriu de ring). În acest sector însă, teatrul nu rezistă față de posibilitățile filmului și amintirea lui „Fanfan" nu e în sprijinul montării teatrale. Este drept, de pildă, că tabloul portului englez sau festivitatea curții regale se detașează din linia generală prin atmosferă și mișcare, dar acestea nu schimbă linia spectacolului.

Poate că vina principală pornește de la inconsistența celor trei mușchetari și a lui d'Artagnan. G. Carabin a încercat să se apropie de personaj, dar timid, șters, departe de imaginea admirabilului gascon ; C. Codrescu a patetizat un Athos cavernos și sumbru, iar Nucu Păunescu a vulgarizat neaoș un Porthos năbădăios, caracterizat mai mult prin răcnete. Singur Eugen Petrescu a păstrat, în ciuda puținului text, silueta discretă, dar impunătoare a lui Aramis.

Ciudățeniile de distribuire ne-au întors pe dos unele imagini : Tréville era, în amintirea noastră, viteazul căpitan al mușchetarilor (poate, prototipul lui Cyrano), și nu un fanfaron Pantagruel, așa cum l-a înfățișat simpaticul N. Gărdescu ; Richelieu întruchipa perfidia, ascuțimea diplomatică și nu gesturile și jocul unui tînăr birocrat bisericesc cu ambiții de protopop, așa cum l-a adus pe scenă actorul și regizorul Val Săndulescu ; Milady de Winter sugera frumusețea pusă diabolic în slujba răului și nu o intrigantă de operetă (Migri Avram Nicolau) ; iar pe rege, ei bine !, pe Ludovic, nu-l vedeam de loc avînd izbucnirile violente ale unui mic oltean (Florin Scărlătescu).

În acest muzeu al amintirilor, deposedat de luminile lui cele mai de seamă, prea puțin au adus în plus Geta Cibolini (Anna de Austria), C. Brezeanu (Buckingham) sau G. Trestian (Planchet). Căci și alte roluri au fost răstălmăcite; e destul să amintim interpretarea săracă și ușor vulgară a Constanței (Coca Enescu), accentele false date dramatismului de G. Buznea (Călăul) sau Dorin Moga (fratele călăului). În acest fel, s-a „reușit" ca spectacolul să fie o umbră a frumoaselor amintiri, o umbră proiectată uneori pe decorurile lui Mircea Marosin (inegale insă, alăturind platitudini și locuri banale cu scinteieri de paletă, ca in salonul regal), in accentele muzicii lui N. Valeriu. De altfel, muzica se arată a fi in spectacole un accesoriu tot mai indispensabil. (La Teatrul Armatei insă, in timpul antractelor cu muzică, publicul își ocupă locurile, astfel că acordurile nu pot fi deslușite.)

Spectacolul Teatrului Armatei obosește nu numai prin faptul că durează mai multe ore, ci și prin efortul la care obligă pe spectator de a reconstitui eroii lui Dumas dincolo de cei de pe scenă. Regizorul M. Jora ne-a oferit un spectacol lipsit, in parte, tocmai de aceea ce ar fi trebuit să ne dea mai din plin: poezia amintirilor.

AL. P.

Molière și Scribe la Teatrul din Pitești

Este, desigur, un merit și un act de curaj al Teatrului din Pitești de a fi inscris in repertoriul său *Școala nevestelor*, prima capodoperă a lui Molière și una din piesele cele mai complexe, cele mai dificile ale marelui clasic francez. Spun *Școala nevestelor* și nu *Școala femeilor* (așa cum o indică programul și afișul spectacolului), pentru că această comedie, scrisă in 1662, era urmarea *Școlii bărbaților* din 1661, amindouă piesele avind drept problemă educația femeii in vederea căsniciei. Școala femeilor măritate, a nevestelor, aduce lumini noi in chestiunea atit de viu dezbătută in „secolul clasic": educația femeilor și idealul conjugal. Arnolphe, eroul lui Molière, alias dl. de La Souche, e tipul burghezului instărit și retrograd, care mai practică „metodele" pedagogice tradiționale. Vederile lui despre căsătorie sint pur utilitare și egoiste. Nevasta nu e egală bărbatului, e doar un obiect care se cumpără și se vinde. Pe țărăncuța Agnès, Arnolphe a crescut-o la mănăstire, a indobitocit-o bine pentru a se putea căsători cu ea și a fi fericit lingă o soție neștiutoare, supusă și naivă. Dar in ciuda programului educativ al lui Arnolphe, lucrurile se intimplă tocmai pe dos. E de ajuns ca primul tinăr chipeș să-i facă curte, ca Agnès să se trezească la o viață afectivă adevărată, pentru ca să-l prefere pe junele Horațiu, ursuzului tutore. Căsătoria cu de-a sila, căsătoria-tranzacție, fundată pe interese meschine, egoiste, e infrintă de dragostea celor doi tineri, de acel sentiment firesc de iubire, chezășie a oricărei adevărate căsnicii.

Pentru a fi voit să siluiască legile firii, Arnolphe e ridicol și infrint. Umanismul lui Molière transpare cu claritate in acea apologie a căsătoriei fundate pe sentimente reale, iar nu pe interese materiale. Bunul simț al marelui clasic indică o cale justă pentru desăvirșirea personalității femeii: nici incultă ca Agnès, nici mironosiță prețioasă și savantă ca Philaminte sau Célimène.

In concepția regizorală a lui C. Dinischiotu, fondul ideologic al comediei este adeseori estompat, tratarea rămînind cu totul superficială. Arnolphe (Iulian Bradu) ne-a apărut ca un bătrin gelos și ingust la minte, care se lamentează și turbează văzindu-și planurile dejucate. Personajul a fost conceput pe linia vechiului „Pantalone" italienesc, sau, dacă vreți, pe linia unui Bartolo atrabilar. Latura umană a bărbatului de 42 de ani care e Arnolphe a scăpat cu totul regiei. Arnolphe e ridicol pentru că vrea imposibilul: s-o facă pe Agnès să-l prefere pe el lui Horațiu. Cu toată pretenția lui absurdă, holteiul acesta tomnatic iubește cu adevărat, suferă, e chinuit de gelozie, imploră, se revoltă, ba chiar se umilește in fața unei fetișcane de 16 ani... Chinul intern al lui Arnolphe nu a reieșit din jocul lui Iulian Bradu, căruia i-a scăpat acest aspect esențial al caracterului molièresc. Nu e vorba aici de a-l interpreta pe Arnolphe la modul tragic, ci la modul uman. Complexitatea personajului — subliniată de atitea ori de critica literară — s-a irosit, din nefericire, in spectacolul dat de Teatrul din Pitești.

O interpretare trunchiată a suferit rolul lui Agnès. Ochiadele și aparteurile destul de nefirește ale Agnèsei, in jocul Getei Iancu Negreanu, au răpit personajului puritatea pe care acesta o are la Molère. Agnès nu este o *falsă ingenuă*, ci o ingenuă care evoluează de la supușenia unei țărăncuțe naive la curajul unei fete indrăgostite. Există in Agnès o doză de cruzime inconștientă, acea cruzime a tinereții față de tot ce incearcă să-i stăvilească avintul, — o cruzime amestecată cu multă ingenuitate. Agnès spune tot ce simte, cu o franchețe care dezarmează. Arnolphe o iubește și o urăște tocmai pentru această dualitate a firii ei. Candoarea Agnesei, drumul de la naivitate la luciditate — emanciparea ei treptată corespunzind cu formarea unei conștiințe de sine —

nu au reieşit de loc din jocul Getei Iancu Negreanu, care s-a mulţumit să exteriorizeze teama sau bucuria fetei, cu unele accente vulgare.

S-ar mai putea obiecta de asemenea faptul că Alain (C. Nădejde) şi Georgette (Telly Barbu) nu sînt în opera lui Molière nişte şmecheri care fac pe proştii, ci nişte proşti care fac pe şmecherii cu acea binecunoscută vioiciune populară a comediei clasice. Frecventele ochiade şi semne de înţelegere dintre cei doi servitori, pentru a-şi ride de Arnolphe, ni se par că depăşesc intenţiile textului molieresc.

Scenă din „Şcoala nevestelor"

Conceput „exterior", spectacolul nu a putut sugera profunzimea umană şi poezia unor momente esenţiale, ca scena în care Agnès mărturiseşte cum s-a îndrăgostit de Horaţiu, sau ca aceea în care Arnolphe o pune să citească maximele căsătoriei. Lipsa de gradaţie, de unitate stilistică, de înţelegere a implicaţiilor adînci ale textului a făcut ca spectacolul să alunece fie pe panta vulgarităţii, fie pe aceea a monotoniei. Întregul ritm a fost de altfel prea încet. Decorul, destul de rudimentar, s-a complicat inutil în actul I, cu o *pseudocameră*.

În concluzie, credem că spectacolul *Şcoala nevestelor* nu este o reuşită a Teatrului din Piteşti, al cărui colectiv va trebui să se mai străduiască pentru a prezenta la un nivel satisfăcător un clasic atît de dificil ca Molière.

Dacă acest spectacol nu constituie, după părerea noastră, un succes, nu acelaşi lucru se poate spune despre montarea comediei lui Eugène Scribe, *Paharul cu apă*. Spectacolul, mult mai dinamic, mai viu, a avut momente excelente, fiind interpretat just şi cu mult tact. Comedie de intrigă prin excelenţă, cultivînd situaţii încurcate şi butade biciuitoare, *Paharul cu apă* e socotit, pe bună dreptate, ca o bijuterie a fecundului dramaturg francez. Regia lui C. Dinischiotu a ţinut seama, de astă dată, de ritmul alert al acţiunii, subliniind neprevăzutul şi reacţiile sufleteşti. Interpretarea a căpătat verva şi duhul propriu operelor lui Scribe. Lordul Bolingbroke a găsit în George Mărutză de la Teatrul Municipal din Bucureşti, un excelent interpret — — inteligent, sensibil, degajat, subliniind intenţiile textului şi mişcîndu-se fără efort. Alături de el, Maria Magda în Regina Anne a avut farmec şi distincţie, cu naivităţi de bună calitate, aşa cum le cerea rolul. Pozitiv, de asemenea, a fost jocul Ecaterinei Georgescu în rolul ducesei de Marlborough, poate cu o uşoară tendinţă spre şarjă, care trebuie evitată. Elisabeta Raicu a întruchipat o Abigail candidă şi sperioasă, dar şi voluntară în pasiunea ei pentru tînărul Masham. Mai puţin izbutit a fost Paul Mocanu în Masham, a cărui făptură masivă şi joc greoi au distonat faţă de restul ansamblului, graţios şi vivace. Decorurile, mult superioare celor din *Şcoala nevestelor*, au contribuit la calitatea spectacolului, care poate fi considerat un succes al Teatrului de Stat din Piteşti în domeniul anevoios al reprezentării clasicilor literaturii dramatice universale.

Valentin LIPATTI

Riscurile îndrăznelii cu orice preţ

Pentru omul obişnuit, pierdut în cotidian, viaţa apare de multe ori ca o imagine haotică şi contradictorie, în care domneşte hazardul. Unul din cei chemaţi să împrăştie acest haos, în care se frămîntă cei ce nu izbutesc să înţeleagă sensul adînc al lucrurilor, unul din cei îndreptăţiţi să caute raţiunea interioară determinantă, urmărind înlănţuirea de la cauză la efect, şi deci să legitimeze, în ultimă instanţă, dramele şi izbînzile omului, este artistul. Cercetarea lui pasionantă poate duce la concluzii amare, cinice, pe de o parte, sau la încredere optimistă în viitorul omenirii, pe de altă parte — cercetînd cauzele răului — întrevede mijloacele înlăturării lui.

Al. Ostrovski aparţine celei de a doua categorii de artişti: suflul umanist care străbate opera sa îl face mereu modern şi actual.

Dragoste tîrzie aduce atmosfera unei familii de la periferia Moscovei, la sfîrşitul secolului al XIX-lea. In penumbra unui amurg posomorit, se strecoară fiare mărunte în căutare de pradă: tipuri ale unei burghezii proaspete, timorate şi rapace, în tendinţa de a se îmbogăţi. Primul grup care se desprinde este al Sablovei, o Vassa Jeleznova în devenire, cu cei doi fii ai ei: Dormedont, cumsecade şi muncitor, „dar prost", şi minunatul Nikolai, asupra căruia se îndreaptă toată atenţia şi toate speranţele de parvenire ale mamei. Aceasta îi dă lui Nikolai cele mai cumplite sfaturi, care-l împing spre o totală descompunere morală. In aceeaşi casă, există un al doilea grup, care parcurge drumul invers, drumul declasării: bătrînul avocat Margaritov şi fata lui, Ludmila, chiriaşii Sablovei.

Punînd faţă în faţă lipsa de scrupule a Sablovei, cu slăbiciunea morală a lui Nikolai şi cu puritatea sufletească, cu „dragostea tîrzie" dar cu atît mai răscolitoare, a Ludmilei pentru el, acţiunea decurge de la sine. După cum tot de la sine se naşte întrebarea generală: ce e mai puternic în viaţă — viciul sau curăţenia?, precum şi drama personală a lui Nikolai, oscilant între ascensiunea socială şi integritatea morală. Sînt clipe cînd însăşi Ludmila cea bună şi curată pare pe punctul de a se prăbuşi, antrenată de dragostea ei nenorocită: ca să-l salveze pe Nikolai, ea îşi jertfeşte tatăl. Un final melodramatic rezolvă însă în mod fericit o situaţie care, la un moment dat, părea iremediabilă. Deşi evenimentele au o succesiune de melodramă, personajele nu sînt nişte fantoşe. Ostrovski a folosit forma literaturii dramatice a timpului său, dar a gîndit dincolo de limitele unui conflict sentimental, ridicîndu-se la principiul luptei între bine şi rău în cadrul societăţii din acea vreme, luptă oglindită în conştiinţa eroului central, Nikolai.

Am văzut spectacolul montat cu această piesă de tînărul regizor Petre Megiei la Teatrul de Stat din Baia Mare (secţia romînă). Ceea ce impresionează, de la început, este atmosfera epocii şi a mediului social atît de sugestiv şi de nuanţat redate. Decorul, lumina, plastica personajelor (amănunte de grimă ca, de pildă, masca avocatului Margaritov sau pieptănătura şi grima lui Dormedont), linia mişcării în scenă, ştiinţa grupării personajelor, toate acestea impresionează plăcut prin justeţea prin care au fost studiate şi realizate. Replica bine frazată, ritmul susţinut şi suplu creează contactul viu între sală şi scenă, contribuind astfel la înţelegerea actuală a lui Ostrovski.

Creaţii actoriceşti remarcabile vin să adauge un spor de strălucire acestui spectacol merituos. Ion Siminie, în rolul lui Dormedont, fiul muncitor, sentimental şi timp al Sablovei, realizează cu sensibilitate şi cu un umor pe alocuri tragic, un personaj mereu fermecător. T. Cazimir, în rolul bătrînului avocat Margaritov, aduce în scenă, printr-o trăire continuă şi intensă, drama omului prea bun, pentru o societate coruptă, pe care din naivitate se încăpăţînează să o servească, resemnat în faţa nedreptăţii, vulnerabil prin incapacitatea lui de a face rău, tragic şi discret ca un personaj cehovian. Ludmila în interpretarea Laviniei Teculescu, dureroasă şi pasionată, ni se pare întrucîtva schematizată pe linia unei eroine luptătoare, uitînd să realizeze farmecul şi graţia care ar fi completat uman personajul. Actriţa Hariclia Narly, prin inteligenţa şi temperamentul cu care a jucat rolul dificil al Sablovei, a demonstrat că a fost bine distribuită, dar prin excesul de mimică, intenţionat demascator, a slăbit valoarea artistică a creaţiei sale. In general, colectivul s-a dovedit omogen, reuşind astfel să ne înfăţişeze un tablou viu al vieţii şi problemelor oamenilor zugrăviţi de pana lui Ostrovski.

Dar spectacolul ni se pare insuficient axat pe sensul său major. Dintr-o lăudabilă dorinţă de a rupe cu „tradiţia" (ghilimetele ţind să reproducă o anume intenţie ironică, exprimată în cuvîntul-manifest din programul teatrului), regia a deplasat accentul de pe Nikolai, pe Ludmila, sărăcind astfel textul lui Ostrovski, pentru că, în ultimă instanţă, pentru el şi în el se dă lupta. Spectacolul însă a fost construit pe o viziune asimetrică, regia ocupîndu-se mai ales de „lupta Ludmilei pentru salvarea *omului* din Nikolai" (citez tot amintitul articol). Ca urmare a acestei atitudini faţă de operă, finalul optimist a fost oarecum anticipat şi, astfel, puterea de emoţie a conflictului slăbit. Pe de altă parte, în felul acesta, chiar calităţile artistice ale realizatorilor spectacolului au fost puse în slujba unei melodrame sentimentale, lipsită de conţinut social.

Iată de ce nu putem încheia fără să subliniem că, pe de o parte, regizorul trebuia să desprindă *ideea* din şirul evenimentelor, să treacă dincolo de atmosfera epocii şi a mediului social, impunînd o concluzie majoră dincolo de o simplă poveste de dragoste; iar, pe de altă parte, că e regretabil ca o muncă valoroasă în multe privinţe să fie compromisă din cauza unei îndrăzneli cu orice preţ.

Rodica GHEORGHIU

clar... ...obscur

CUVÎNT CĂTRE COPII. — Povestea noastră începe ca toate poveştile cu : ...A fost odată ca niciodată...

Dar nu v-o spunem şi nici n-o scriem ca s-o cetiţi.

Vom bate de trei ori în gong, vom trage încet, încet o cortină, apoi alta, vom aprinde lumini cîte n-aţi văzut niciodată şi vă vom arăta aievea cum s-au petrecut lucrurile.

Cum adică şi-a trimis împăratul pe cei doi fii la frăţine-său şi cum s-au spăriat băieţii de urs şi au venit înapoi cu mare ruşine ; cum s-a rugat băiatul cel mai mic, Crai Stejărel pe nume, de tătine-său să-l trimeată pe el, că n-o să-l facă de ocară ..

(*În programul* Harap Alb — Teatrul de Stat Sibiu)

UNIVERSUL AUTORULUI — Scîrbit şi dezgustat el însuşi (Sebastian) de mocirla societăţii în care trăia, şi unde a cunoscut că singura cale de a parveni este minciuna, ipocrizia, laşitatea, lipsa de scrupule, lichelismul — amărăciunea lui se răsfrînge şi asupra eroilor săi, care, fără a fi nişte învinşi, sînt streini de oamenii care îi înconjoară, neînţeleşi de opacitatea burgheză, luptînd cu lipsa de orizont şi cu trivialitatea. Acest intelectual revine în fiecare piesă a lui Mihail Sebastian, indiferent că se cheamă Ştefan Valeriu, Marin Miroiu sau Alexandru Andronic, bineînţeles în alte situaţii, cu alte gînduri şi aspiraţii, dar cu acelaşi ideal, comun tuturora, al omului tulburat de mari probleme, pasionat, muncitor, îndrăzneţ.

(*Mihai Crişan, în programul la* Ultima oră — *Teatrul de Stat, Baia Mare)*

INTILNIRE LA REŞIŢA — Prima intilnire dintre regizorul — pe atunci novice — *Dan Radu Ionescu şi Carlo Goldoni,* a fost cu trei ani în urmă, tot pe scena Teatrului de Stat din Reşiţa.

(Dan R. Ionescu în programul la Hangiţa — *Teatrul de Stat Reşiţa)*

DAR CINE I-A CERUT? Problema n-a fost pentru mine *să introduc anumite momente de „joc francez"* la cutare răscruci ale piesei, cît să realizez o trăire organică de către interpreţi, pe întreaga întindere a rolurilor.

(Constatin Coman în programul la Împărătiţa lui Machidon — *Teatrul de Stat Timişoara)*

PRICEPEREA CERE MĂESTRIE ! — Priceperea de a pasiona publicul pentru evenimentele piesei, de a-i trezi interesul faţă de caracterele eroilor şi de a-l obliga să urmărească cu interes dezvoltarea acţiunii, *cere o mare măestrie.*

(Harry Eliad în programul la Steaua fără nume — *Teatrul de Stat Ploeşti)*

DOAR ... DAR ... — In viaţa lui, Al. Davila a scris *doar* acest „Vlaicu Vodă", *dar,* a reuşit să cuprindă în cele cinci acte ale dramei, în mod artistic, un episod al luptei dusă de popor în veacul al XIV-lea, pentru a-şi apăra libertatea.

(St. Balint în programul la Vlaicu Vodă — *Teatrul Armatei, Bucureşti)*

însemnări

Lauda surîsului

Călătoria călăuzită de lampa fermecată a cuvîntului tipărit, în sus, către izvoare, sau la vale, prin toate luncile şi grădinile de el fecundate, dezvăluie adesea peisaje şi tîlcuri nebănuite. Astfel, cu *agelaştii*, atît de straşnic executaţi de pana alertă a lui Eugen Luca în numărul pe septembrie al revistei „Teatrul".

Mărturisindu-şi, alături de bunele nădejdi pe viitor, şi amărăciunile pricinuite de trecut, meşterul Rabelais adresează către „Foarte ilustrul principe şi reverindisim monsenior Odet, cardinal de Châtillon", o scrisoare în care i se plînge că : „mozaviriile unor anume canibali, mizantropi şi agelaşti fusese atît de sălbatic şi smintit împotrivă-mi, încît îmi răpusese răbdarea şi eram hotărît să nu mai scriu o iotă". Cartea a patra a vitejeştilor isprăvi şi tîlcuri ale lui Pantagruel, deschisă cu zisul răvaş, se închide cu o „Scurtă tălmăcire a unor ziceri mai întunecate" cuprinse într-însa. Aici, autorul însuşi lămureşte : „Agelaşti — cei ce nu rîd niciodată, posomorîţi, ursuzi. Astfel fu numit Crassus, unchi al acelui Crassus ucis de parţi, care în toată viaţa lui nu fu văzut rîzînd decît o singură dată". Împreună cu „mizantropii (cei ce urăsc oamenii, fugind de însoţirea oamenilor)" şi cu „canibalii (neam de grozavi din Africa, cu obraze de cîine şi lătrînd în loc să rîdă)", agelaştii aveau să fie, pe bună dreptate, cei mai neînduplecaţi duşmani ai aceluia care, împreună cu „taica Hippocrate", socotea că pînă şi înfăţişarea rebarbativă, „catoniană", a medicului este în stare să împiedice prompta tămăduire a bolnavului.

„De rîs, însă, trebuie să se rîdă, în pofida tuturor teoriilor", scrie Eugen Luca. Dar oare numai lauda rîsului o celebrează Rabelais şi toţi ceilalţi care, înainte şi după el, au luptat împotriva „canibalilor, mizantropilor şi agelaştilor" ? Din definiţia lui Rabelais, din societatea în care îşi aşază „agelaştii", din contextele în care porecla mai apare, din răsfoirea celor mai bune pagini ale literaturii dramatice — şi nu numai a genului comic — ni se pare a desluşi în spatele hohotului şi deasupra lui, elogiul unei alte bucurii, mai puţin zgomotoase, dar, poate de aceea, mai profundă.

Pledînd pentru un anume mod de viaţă, Cicero, în pasajul din *Despre graniţele binelui şi răului* care l-a inspirat pe Rabelais, zice : „Spunem despre cineva că trăieşte cu voioşie ; aşadar, dacă va fi o singură dată covîrşit de o oarecare tristeţe, înseamnă că şi-a pierdut voioşia vieţii ? Doar acel M. Crassus, despre care Lucilius zice că a rîs o singură dată în viaţă, n-a încetat pentru atîta lucru să mai fie, cum zice acelaşi, poreclit *agelastos.*"

Agelastul este, aşadar, nu numai acela care nu rîde niciodată, sau care, în mod cu totul accidental, o poate face într-o anume împrejurare. El este, aşa ca stînca *agelastos* „mohorîtă", pe care povesteşte Apollodor din Athena că s-a odihnit Demeter în căutarea Persefonei, aşa ca ceilalţi agelaşti, (agelastoi), trişti, posomorîţi, din imnurile homerice, omul care izgoneşte din viaţă ceva mai mult decît hohotul de rîs : însăşi voioşia vieţii, plăcerea de a trăi. Iar contrariul lui s-ar putea deriva de la grecescul *gelas*, care a însemnat înainte de „a rîde", mult mai mult. Cînd muzele olimpiene, „fiicele marelui Zeus, zeiţe cu dulce limbă", îl poftesc pe Hesiod să le cînte, dîndu-i în mînă, ca sceptru, o ramură de laur plină de frunze, mlădiţă vîrtoasă pe care înseşi o culesese, „întregul lăcaş — zice poetul — *străluci* (gelà) de albeaţa de crin a zeiţelor".

Ca niciunde, la teatru rîsul este molipsitor. Iar o comedie, fie ea oricît de proastă, poate, din cînd în cînd, stîrni rîsul spectatorilor. La ieşire însă, bucuria ţi se preschimbă curînd în scîrbă şi-ţi este parcă ruşine — ca după o noapte pierdută — că te-ai făcut părtaş la o nevrednică veselie. O comedie bună stîrneşte şi ea rîsul în sală. După lăsarea cortinei însă, evocarea cutărei replici sau cutărei situaţii îţi luminează faţa şi cugetul cu acea minunată roadă a voioşiei, fiică a rîsului: surîsul. Surîsul este cel care însoţeşte şi umorul trist al comediilor gogoliene, şi tot surîsul, simptom de seninătate sufletească, îţi însoţeşte sentimentul de duioşie pentru soarta unui erou tragic.

Agelastul poate să rîdă. El nu va şti, însă, niciodată să surîdă. Zoil va şti cîteodată să rîdă, ba chiar să rînjească de o scîrbavnică bucurie că a descoperit cutare punct negru în cutare operă literară. Aristarc va deosebi şi el grăuntele care întunecă strălucirea nestematei: o va face însă cu surîsul luminos al celui care ştie să aleagă din minereu aurul şi să se bucure de preţul lui.

Tovarăşi autori de comedii! Daţi-ne piese care să ne facă să rîdem. Iscaţi hohote cumplite de rîs, care să nimicească ticăloşia şi prostia şi să o izgonească din cetatea noastră. Dar daţi-ne asemenea comedii, care, pe lîngă hohotul momentan, să ne prilejuiască şi surîsul plin de înţelegere pentru greşeala omului de bună credinţă, surîsul de bucurie al celui care din amănunte semnificative s-a ridicat la generalizarea şi sezisarea unui tip, surîsul luminos al minţii deschise, receptive şi avide de idei şi tîlcuri. Stîrniţi surîsul care, numai el, poate nimici pe agelaştii intoleranţi, tipicari, dogmatici — ciufuţi. Faceţi aşa ca, la stingerea focurilor rampei, întreg lăcaşul teatrului să rămînă încă „strălucitor de albeaţa de crin a zeiţelor", strălucitor de voioasa incandescenţă a marii arte!

Radu ALBALA

Mugurii teatrului

Asemenea unui album viu, ale cărui file reprezintă, fiecare, cîte o regiune a ţării cu specificul de port, de grai, de datini — mi s-a părut săptămîna în care s-a desfăşurat, la Bucureşti, pe scena Teatrului din Lipscani, finala concursului echipelor de artişti amatori de la sate.

O uluitoare şi nesfîrşită bogăţie de cîntec şi joc, de imaginaţie populară concretizată în artă autentică, de strădanie nemărturisită şi de modestie, de voie bună şi de viguroasă încredere în viaţă s-a desfăşurat în cursul acestor zile de concurs, în faţa juriului, ca şi a unui public extrem de sensibil la tot ceea ce constituie măiestrie artistică.

Că am văzut din nou parada straiului de sărbătoare a satului romînesc, înflorit cu artistice ţesături, desfăşurîndu-şi gama: de la sobrietatea portului muntenesc dominat de alb şi negru pînă la găteala multicoloră şi bogată a costumelor din regiunea Timişoara — trecînd prin eleganţa învăluirilor în subţiri marame, specifică costumelor olteneşti — iată un fapt la care n-aş zăbovi, scriind aceste însemnări. Tot aşa cum aş trece — nu fără a o pomeni, însă — şi peste varietatea de cîntece şi cîntăreţi, de instrumente şi instrumentişti ce au defilat la concurs.

M-aş opri îndeosebi asupra unei forme noi de artă apărută în viaţa satelor noastre. O formă de artă directă, plină de dinamism, acţionînd asupra oamenilor, asupra moravurilor şi năravurilor, asupra mentalităţii lor. Şi această nouă formă este, fără îndoială, brigada artistică de agitaţie.

Brigada artistică de agitaţie este un mugure de teatru, un frate mic al lui. Regizorul brigăzii este, de cele mai multe ori, şi autor de texte, şi culegător de melodii, şi un pic de coregraf, deşi se numeşte, simplu, instructor. Bineînţeles, pentru că avem de-a face cu amatori, instructorul este şi el amator, treabă destul de deosebită şi de fără legătură cu munca sa obişnuită. Bunăoară, Ion Smaranda, instructorul brigăzii artistice de agitaţie din Dragodăneşti — brigadă distinsă cu premiul întîi la concurs — este, în munca lui de fiecare zi, miner. Dragostea lui pentru folclorul al cărui neobosit culegător este, s-a făcut simţită din plin în programul brigăzii instruită de el.

Membrii brigăzii fac... din toate cîte puţin: şi actorie, şi dans, şi muzică. Cu talent şi cu vervă, ei aduc în faţa spectatorilor imaginea, proiectată prin umorul creatorului de texte, a aspectelor pozitive şi negative din viaţa satului.

Important însă mai e un lucru, pentru ca o brigadă de agitaţie să fie pe drept cuvînt şi artistică. E nevoie mai ales de talent şi pricepere. Bunăoară, brigada din Dragodăneşti a venit la concurs cu un program conceput destul de orginal, intitulat *Nuntă ciobănească*. Nunta aceasta dintre un cioban şi o ciobăniţă se desfăşoară după toate datinile: cu urări, cu peţitori, cu poftiri şi cinstiri după obicei, respectînd gradul de rudenie, cu închinăciuni şi cu cîntece anumite pentru momentele mai importante ale ceremoniei.

Poate că, la Dragodăneşti, tot aşa se pregăteau nuntirile şi cu zeci de ani înainte. Unde se îmbină aici datinile vechi cu cele noi? Unde se simte rolul brigăzii artistice de agitaţie?

Soluţia găsită e, fără îndoială, artistică. Poftirile la nuntă trebuie să pice şi ele în sarcina cuiva. Şi aceste poftiri le face un fel de Cănuţă-om-sucit, un fel de Păcală. El înşiră numele celor ce ar putea fi chemaţi ca oaspeţi — iar unii dintre aceştia sînt pe placul său, pentru că fac cinste acestei nunţi. De alţii, însă, Păcală se cam îndoieşte că ar fi nimerit să-i poftească la nuntă şi se pare că are temeiuri serioase în acest sens. Bunăoară — îşi spune Păcală — se cam zice despre doctor că ia de la pacienţi găini, poate ca să-i trateze... Dacă l-ar pofti la nuntă pe doctor, nu vor rămîne mesenii fără mîncare? Ce te faci dacă acestuia îi vine în minte să „trateze" după obicei şi găinile ce se vor servi la nuntă? Şi, rînd pe rînd, oaspeţii pomeniţi de Păcală se fac, prin cugetările acestuia, cunoscuţi spectatorilor cu deprinderile lor bune sau rele.

Nu toate programele prezentate de brigăzile artistice de agitaţie sînt la acelaşi nivel artistic (desigur, şi sprijinul acordat acestei brigăzi de Alexe Marcovici, actor din Ploeşti, a contribuit la succesul ei). Şi e păcat că sărăcia mijloacelor artistice din programul unora dintre brigăzi, folosirea şabloanelor în zugrăvirea aspectelor pozitive ale vieţii satului — în contrast cu verva şi umorul cu care sînt tratate aspectele negative — ca şi abaterea pe alocuri de la linia folclorică a programelor sub influenţa estradei — ce nu-şi găseşte aici locul potrivit — scad din valoarea acestor manifestări atît de preţuite altminteri.

Cu cît vor fi mai mulţi slujitori ai artei care, asemeni actorului din Ploeşti, vor dărui din priceperea lor cîte puţin şi acestui frate mai mic al teatrului — care e brigada artistică de agitaţie — va creşte odată cu valoarea artistică eficacitatea programelor prezentate de aceste formaţii. Căci e important să spunem că acest gen de gazetă vie a prins foarte mult şi îşi dovedeşte utilitatea. Într-adevăr, la concurs s-au prezentat 1680 de brigăzi din întreaga ţară. Sînt 1680 de colective modeste, cu instructori şi actori ale căror nume nu spun poate nimic celor ce nu trăiesc între hotarele satului, dar care prin curajul şi vioiciunea lor, aduc un preţios aport la strădania întregii noastre arte de a cultiva noul în conştiinţa oamenilor.

Ancuţa MAICAN

Marele preot

Cine ar avea cinismul sau răutatea să curme, printr-o vorbă legănată sau printr-o ripostă sceptică, bucuria unui director de teatru, bunăoară, fericit de a constata propăşirea şi bunele realizări ale instituţiei pe care o conduce! Exprimată cu măsură, în accente sincere şi în cuvinte simple, bucuria aceasta n-ar putea fi decît molipsitoare. Totuşi, oricît de îndreptăţit prin realizări de seamă, sentimentul se alterează cînd e proclamat în sunete ascuţite de trombă şi în răpăit ritual de tobe, şi dă naştere unor efecte şi reacţii inverse.

Cel puţin aşa s-ar întîmpla celui care ar citi, într-un singur articol, fraze ca acestea, repetate la nesfîrşit:

„Prezentarea premierelor în actuala stagiune teatrală a prilejuit teatrului o seamă de succese...

„Astfel, prima premieră... a constituit un remarcabil succes al colectivului teatrului nostru...

„A doua premieră... a constituit cea mai de seamă realizare a teatrului în actuala stagiune...

„Spectatorii au urmărit cu satisfacţie creaţiile deosebit de valoroase ale actorilor...

„De mare valoare artistică sînt decorurile...

„Spectacolul tineresc... a constituit unul din cele mai mari succese de public pe care le-a obţinut teatrul nostru în actuala stagiune teatrală...

„Următoarea piesă... a adus colectivului de interpreţi şi teatrului un meritat succes...

„Prin prezentarea spectacolului... teatrul... îşi încheie cu succes şirul premierelor din actuala stagiune teatrală...

„Turneele întreprinse... au constituit pentru noi adevărate succese..."

Succese, succese, succese! Delirul e-n toi, beţia a prins într-o horă ameţitoare actori, premiere, directori, decoruri, regizori, deplasări şi toate celelalte.

Mic, acru şi verzui, un aliniat sparge pentru o clipă armonia:

„Rutina, spiritul meşteşugăresc, vedetismul şi îngîmfarea, superficialitatea, insuficienţele în ce priveşte cultura artistică şi cunoaşterea vieţii, sînt adversari cu care mai avem uneori de furcă".

Şi totuşi, succese! Spirala are un moment buimac de suspensie, pe urmă, îşi reia cu avînt traiectoria.

Teatrul a fost deseori asemuit unui templu. Dar această simplă metaforă poate duce la concluzia că directorul e un Mare Preot care, la saturnaliile fiecărei stagiuni, aprinde tămîia suficienţei şi a laudei de sine?

Metafora singură nu, desigur, dar lectura bilanţului intitulat *La sfîrşitul unei stagiuni teatrale* („Făclia", Cluj, nr. 3039), din păcate, da...

R. C.

O seară la revistă...

...ar trebui să se intituleze noul spectacol al Ansamblului de Estradă, pentru că sub titlul mare *O seară la Estradă*, scrie: *revistă* în două acte de T. Muşatescu, I. Berg, I. Nichifor, N. Stroe, Dinu Moisescu.

Cred că genul „estradă" este superior genului „revistă", însă nu există nici o interdicţie să se joace şi revistă în Calea Victoriei nr. 174, după cum nimeni nu cred c-ar protesta dacă ar vedea cîndva aici şi comedii într-un act de sau după Caragiale, Bacalbaşa, Ranetti, Brăescu, Monnier, Labiche, Courteline şi atîţia alţii. Revista are, de altfel, o tradiţie destul de veche la noi.

Alecsandri și Millo, Caragiale insuși, Iacob Negruzzi și. după ei, o pleiadă de satirici mai mărunți dar de multe ori plini de spirit, au practicat genul, cu foarte ascuțite trimiteri la actualitate (intr-o revistă de prin 1924, erou negativ principal era fostul rege Carol I). În același timp, revista are și o tradiție rea, relativ mai nouă. Anii dinaintea ultimului război au adus masiv pe scenele de revistă imundități și mai ales umorul gratuit, divertismentul domestic, fuga de actualitate.

Din păcate, nu tradiția sfirșitului secolului trecut se întrevede în revista actuală, ci oarecari semne de nostalgie după umorul spelb, fără idei. Cupletele pe care le spune N. Stroe cu neistovită tinerețe și voioșie sint ceva mai reușite, dar în genere se oscilează în materie de text între o manieră cam prețioasă, aparent „subțire", cu încercări de poezie spirituală à la A. Mirea, și banalități care nasc cu atit mai puțin zimbete.

N. Dinescu, regizorul, s-a înțeles cu Mia Steriade, autoarea costumelor, și cu Al. Caramanlău, scenograful, să construiască un cadru plastic fastuos. Îi șade însă adesea spectacolului ca fracul tatălui pe trupul neîmplinit încă al fiului. Ba chiar, într-o împrejurare, am avut impresia că textul și-a pierdut pină și valoarea de pretext, tabloul realizat pe scenă fiind altceva decit cel sugerat de text. Un cetățean alb cu cămașă de mătase și cu o ghirlandă de flori pe după git cintă la chitara electrică în avanscenă, în timp ce o numeroasă figurație colorată măsliniu intonează un fel de litanie dulceagă sub palmieri. Prospectul pentru eventualii turiști în insulele Havai pare a fi sursa principală de inspirație plastică. În această ambianță, erupția lui Didi Ionescu in costumaș de baie — urmărită de un colonialist feroce și transpirat — pentru a rosti un cuplet economico-politic, e hilară, dar autorii montării au urmărit un efect eroico-tragic.

Regia are și ingeniozități tinerești, firește, dar se vede că a fost stingherită de textul puțintel și mai ales de un număr exagerat de mare de actori și cintăreți slabi. Secondanții lui N. Stroe dintr-un tablou intitulat probabil „Conștiința" (la primele spectacole nu se tipărise încă programul) se încurcă printre decoruri, nu știu pe unde să iasă din scenă și-și flutură miinile, înțepenindu-le apoi brusc, amindouă odată. Nu se înțelege decit un cuvint din zece spuse de cei doi prezentatori. Un duet fără măcar o singură voce alternează cu un terțet firav de tot și cu soliști care par a face exerciții de canto cu fața la public, arborind un zimbet unic și cu desăvirșire fix, pregătit din culise. Toată bucuria de a-i revedea pe N. Stroe, Dan Demetrescu, Zizi Șerban, Elena Burmaz, dar e păcat ca la cel dintii ansamblu de estradă al țării să apară pe scenă, alături de ei, atit de mulți nepregătiți sau netalentați, in timp ce elemente de valoare, care și-ar avea locul aici, se irosesc prin alte părți.

O seară la estradă nu pare de loc un progres calitativ față de *Cer cuvintul* sau *O călătorie pe note*. Se așteaptă cu speranță alte seri, mai vesele și — dacă se poate — ceva mai pline de viață.

V. S.

meridiane

Piese romîneşti pe scenele sovietice

Dramaturgia clasică şi contemporană romînească se bucură de multă atenţie din partea teatrelor din cele mai depărtate oraşe şi republici sovietice.

Astfel, de la premiera piesei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale — care a avut loc la Moscova în 1952 şi care în aceeaşi primăvară se juca în 14 mari teatre din U.R.S.S. — dramaturgia romînească a pătruns din ce în ce mai mult şi mai departe pe scenele sovietice. Piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian s-a bucurat şi ea de un deosebit succes, în special la Teatrul de Satiră din Moscova.

In stagiunea trecută, spectatorii sovietici au apreciat piesa *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, montată la Teatrul Komsomolului din Moscova.

Calităţile remarcabile ale acestei piese, caracterul ei de frescă a evenimentelor de la o mare răspîntie socială, bogăţia tematică, intensitatea dramatică şi alternanţa conflictelor, care — după expresia unui critic sovietic — «sînt suficiente pentru trei obişnuite piese contemporane „bunicele"», toate acestea nu puteau să nu stîrnească un viu interes în lumea teatrului.

Teatrul Tînărului Spectator din Riga, al cărui colectiv a fost entuziasmat de piesă, a hotărît să o prezinte publicului şi, în acest scop, a invitat doi tineri regizori romîni (pe I. Maximilian şi pe subsemnatul) pentru a o pune în scenă.

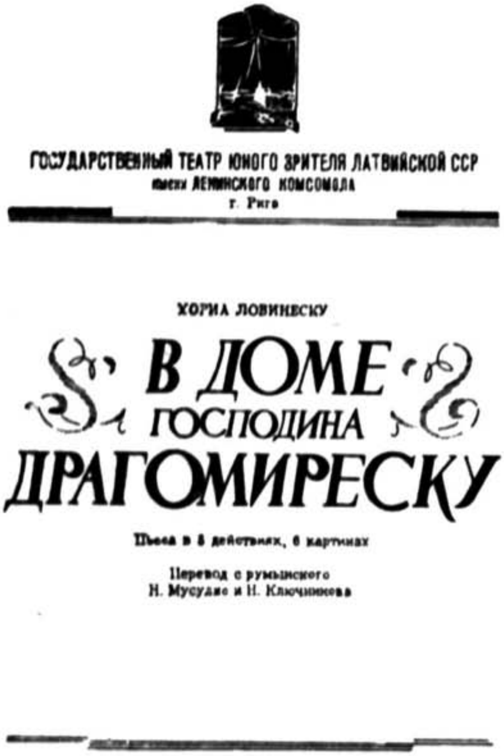
Teatrul Tînărului Spectator din capitala Letoniei sovietice are o frumoasă tradiţie: reprezentînd opere foarte diferite din dramaturgia clasică şi contemporană letonă şi universală, îşi întocmeşte repertoriul în aşa fel, încît, laolaltă cu piesele care se adresează spectatorilor celor mai „tineri" şi şcolarilor mai răsăriţi, el cuprinde şi piese pentru... foştii „tineri spectatori". Astfel, în stagiunea trecută, au fost reprezentate piesele: *Maşenka* de A. Afinoghenov, *Micuţa Dorrit* după Ch. Dickens, *Romeo şi Julieta* de W. Shakespeare, *Suflete moarte* de N Gogol ş.a.

Scenă din „Citadela sfărîmată"

Evenimentele şi caracterele piesei *Citadela sfărîmată* au fost înţelese şi s-au dovedit a fi nu numai accesibile, dar şi apropiate oarecum colectivului de actori. S-a lucrat într-o atmosferă deosebit de creatoare şi, într-un timp destul de scurt, în pragul închiderii stagiunii, spectacolul a putut fi realizat la un nivel corespunzător.

Premiera a avut loc la 12 iunie şi a reuşit să satisfacă pe deplin toate aşteptările. In turneul pe care teatrul l-a întreprins, îndată după premieră, în capitala Estoniei sovietice, oraşul Tallin, spectacolul s-a bucurat de un deosebit succes.

Presa și critica au salutat călduros primul spectacol cu o piesă romînească într-o capitală baltică. Astfel, într-o recenzie apărută în ziarul „Sovetskaia Latvia" (Letonia sovietică), după ce se subliniază calitățile deosebite ale piesei și creațiile unor actori, se spune: „...Spectacolul a fost montat cu multă sensibilitate față de materialul, genul și caracterul piesei, cu o subtilă înțelegere a sensului ei ideologic, a diverselor părți și personaje. Plecînd de la teatru, spectatorul înțelege că numai un scop grandios poate smulge pe om din mediocritate și că scopul existenței lui trebuie să fie făurirea unei vieți noi, laolaltă cu toți cei ce muncesc. Spectacolului îi sînt asigurate o îndelungată existență scenică și un succes incontestabil de public". De asemenea, revista „Literatura un Maaksla" (Literatura și arta) a publicat un articol elogios asupra spectacolului, intitulat „Un mare, binemeritat succes", semnat de J. Jurovski, artist al poporului din U.R.S.S.


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ ЛАТВИЙСКОЙ ССР
имени ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА
г. Рига

ХОРИА ЛОВИНЕСКУ
В ДОМЕ ГОСПОДИНА ДРАГОМИРЕСКУ
Пьеса в 3 действиях, 6 картинах
Перевод с румынского
Н. Мусулис и Н. Ключникова

Programul Teatrului Tinărului Spectator (Riga) la „Citadela sfărîmată"

Montarea piesei *Citadela sfărîmată* (titlul traducerii: *In casa d-lui Dragomirescu*) a suscitat un viu interes în lumea artistică din Riga, oraș cu valoroase tradiții culturale și în special artistice. S-au purtat cu acest prilej multe discuții despre dramaturgia și teatrul romînesc.

La o consfătuire a regizorilor din teatrele republicilor baltice și ale Belorusiei, cîțiva regizori din Riga, Tallin, Kaunas, Minsk și Brest, manifestîndu-și interesul față de *Citadela sfărîmată*, au solicitat-o pentru a o monta în teatrele respective. În urma turneului întreprins de Teatrul Komsomolului din Moscova, cu această piesă, ea a fost inclusă și în repertoriul altor teatre, printre care teatrul „Pușkin" din Leningrad și Teatrul Academic „I. Franko" din Kiev.

Datorită traducerilor făcute în ultimii ani, cititorii și spectatorii sovietici au cunoscut din ce în ce mai multe piese romînești de Caragiale, Delavrancea, M. Sebastian, T. Mușatescu, M. Davidoglu, A. Baranga, H. Lovinescu, M. Banuș ș.a. Un exemplu grăitor al interesului de care se bucură dramaturgia noastră și al amploarei pe care o ia reprezentarea ei pe scenele sovietice, îl constituie faptul că, pentru stagiunea actuală, piesa lui M. Sebastian, *Steaua fără nume*, a fost inclusă în repertoriul a aproape o sută de teatre din U.R.S.S. și că dreptul primei reprezentări e rezervat Teatrului Academic de Artă din Moscova (M.H.A.T.).

*

Fără îndoială că, în cadrul schimbului reciproc de valori culturale, s-a făcut mult în ceea ce privește popularizarea dramaturgiei sovietice în țara noastră și a dramaturgiei noastre în diferite republici sovietice. Nu se poate spune însă că ne cunoaștem perfect. Sînt încă multe comori ale gîndirii artistice a popoarelor sovietice și a poporului nostru care așteaptă a fi prețuite de spectatori.

În acest sens, autorul acestor rînduri va fi foarte fericit dacă, într-un viitor apropiat, va realiza promisiunea făcută prietenilor din Letonia de a pune în scenă una din minunatele opere clasice ale lui Rainis sau Rudolf Blaumanis — opere puțin cunoscute publicului romînesc.

E un angajament plăcut, pe care mi l-am asumat din toată inima, în numele prieteniei popoarelor noastre.

Călin P. FLORIAN

Teatrul nostru: o revelație

Ne încumetăm să revenim, după scurgerea atîtor luni, la ecoul pe care l-au avut în presa străină spectacolele date de ansamblul Teatrului Național „I. L. Caragiale" în cadrul Festivalului de Artă Dramatică de la Paris. De astă dată e vorba de un pasaj extras dintr-un reportaj apărut în nr. 111/1956 al revistei „Paris-Théâtre" și în care, dincolo de simpla apreciere laudativă, ne place să găsim expresia unei fundate și nepregetate prețuiri ce se adresează atît interpretării, cît și textelor și ca atare... nu vine niciodată prea tîrziu. Prin urmare, iată ce scrie reporterul de la „Paris-Théâtre", referindu-se la spectacolele romînești : „...S-a vorbit pe bună dreptate de o revelație. E cert că ansamblul romînilor a dat... două reprezentații de un comic prodigios, care au suscitat neîncetat aplauze bine meritate... *Ultima oră* se prezintă ca o comedie satirică, ce se situează între *Knock* de Jules Romains și *Topaze* de Pagnol. Comedia scrisă cu nesfîrșit spirit și jucată desăvîrșit de un ansamblu încărcat cu onoruri oficiale... La *O scrisoare pierdută*... publicul parizian n-a mai contenit să rîdă, în pofida obstacolului prezentat de necunoașterea limbii".

•

Reproducem mai jos și un fragment dintr-un articol apărut în publicația engleză de specialitate „The Stage", nr. 3925 : „Ansamblul romînesc a avut fericita inspirație să vină la Paris cu o piesă ce a fost jucată aci chiar în cursul acestei stagiuni. *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale — o comedie cu strașnic de mult haz, despre mașinațiile politico-amoroase din culisele unor alegeri locale. E o piesă care, fără îndoială, își va croi drum, într-o bună zi, pînă la Londra... Festivalurile de teatru prilejuiesc întotdeauna bucurii neașteptate și adînci dezamăgiri. Spectacolelor cu *Război și Pace*, montat de Piscator, și *La Locandiera* în regia lui Visconti, le putem opune pe Cehov interpretat de suedezi, pe Sartre jucat de actorii ansamblului german din Bochum și un romîn jucat de romîni. Nu ne putem plînge..."

Știri din...

U.R.S.S.

◆ Teatrul de Estradă din Moscova a prezentat recent un nou spectacol-concert, intitulat *Numai pentru prieteni*. Conducerea muzicală a noului spectacol aparține cunoscutului actor și cîntăreț Leonid Utiosov. O imaginară călătorie a întregii orchestre în jurul lumii oferă lui Utiosov prilejul să prezinte cîteva din cele mai cunoscute melodii ale diverselor popoare. Un loc important în programul spectacolului revine muzicii franceze, îndeosebi cîntărețului Yves Montand, precum și muzicii italiene. Programul muzical al noului spectacol este completat cu scheciuri și cuplete, dintre care cîteva critică graba cu care unii turiști parcurg diverse orașe vizitate.

La rîndul său, Teatrul de Miniaturi din Leningrad, al cărui director este A. Raikin, a oferit spectatorilor un nou program de estradă : *Anotimpurile*. Dintre numeroasele scenete, scheciuri și cuplete prezentate, atrag atenția prin inventivitatea și desăvîrșita lor interpretare cele care prilejuiesc apariția lui A. Raikin. Astfel, într-unul din scheciuri, A. Raikin apare pe o bicicletă de copil, purtînd agățată de pantaloni, o tăbliță cu numărul vehiculului. „Mi s-a luat mașina dată spre folosință personală și eu nu mai sînt obișnuit să merg pe jos" — îi lămurește A. Raikin pe spectatori, care aplaudă, aprobînd critica lansată de actor. Într-altă scenetă, A. Raikin demonstrează ce s-ar întîmpla dacă pompierii ar folosi în munca lor metodele birocratice, proprii multor funcționari. În afara lui Raikin, noul spectacol al Teatrului de Miniaturi se bucură de aportul unor valoroși actori, ca : G. Novikov, V. Derankov, N. Konopatov și alții.

Interesul deosebit pe care spectatorul sovietic îl manifestă față de spectacolul de estradă a determinat, în ultima vreme, unele teatre dramatice să monteze și ele asemenea spectacole. Astfel, Studioul Actorului de Film din Moscova a montat comedia *Ah, inimă !* de V. Poliakov.

Fără a fi un spectacol de estradă propriu-zis, comedia lui V. Poliakov se înrudește totuși cu acest gen de spectacole atît prin modalitățile folosite de autor în tratarea materialului de viață, cît și prin întreaga organizare a spectacolului. *Ah, inimă !* satirizează pe bărbații care jură credință fiecărei femei întîlnite, pe cei care se dovedesc cruzi, lipsiți de suflet ; spectacolul condamnă, în același timp, cu asprime beția, lăudăroșenia, servilismul și alte vicii. Una din cele mai reușite scene ale spectacolului prezintă o secțiune într-o imensă inimă, compartimentată, împărțită pe etaje și locuită de toate acele femei cărora posesorul ei le jurase veșnică dragoste și amintire.

Aceste spectacole de estradă dovedesc — prin actualitatea problematicii, prin buna calitate a umorului, prin ținuta lor artistică — grija permanentă pe care forurile de resort o poartă acestui gen atît de popular.

◆ În cursul actualei stagiuni, Teatrul Evghenii Vahtangov va acorda o sporită atenție dramaturgiei sovietice contemporane. În planul său de repertoriu e prevăzută, astfel, noua piesă istorică a dramaturgului I. Selvinski : *Începutul erei*, inspirată de evenimentele anului 1917.

În afara acestei lucrări, teatrul intenționează să mai prezinte piesa *Fuga* de M. Bulgakov, care reflectă cîteva din problemele specifice tineretului sovietic. De asemenea, se află în studiu piesa lui V. Soloviov *Conștiința*, a cărei temă privește înalta moralitate a omului sovietic.

Teatrul a mai reținut dramatizarea lui

I. Oleşi după romanul lui Dostoievski *Idiotul* şi, din dramaturgia clasică universală, *Romeo şi Julieta* şi *Hamlet* de Shakespeare.

Teatrul va mai monta piesa *Filumena Marturano* a scriitorului italian Eduardo de Filippo.

◆ Spectatorii din Leningrad au avut de curînd prilejul să aplaude la Teatrul Lensoviet spectacolul *Antoniu şi Cleopatra* de Shakespeare. Evenimentul s-a bucurat de atenţia specială a presei, cu atît mai mult cu cît cunoscuta piesă shakespeariană n-a mai fost jucată la Leningrad de aproape 30 de ani.

◆ *Sonet de Petrarca* este titlul unei noi piese a dramaturgului N. Pogodin. Faptele povestite de dramaturg, deşi se petrec în zilele noastre, păstrează o evidentă asemănare cu întîmplările trăite, cu multe secole în urmă, de poetul Petrarca. Eroul piesei, un om în plină maturitate, se îndrăgosteşte de o fată. E o dragoste mare, puternică, frumoasă prin curăţenia şi sfiiciunea ei, dar neîmpărtăşită. Eroul lui N. Pogodin se mulţumeşte să iubească în tăcere şi să întîlnească arareori fata iubită. Petrarca şi-a cîntat dragostea pentru Laura în sonete Eroul piesei nu e însă poet, ci constructor de centrale electrice. Asta nu-l împiedică însă să-şi destăinuie sentimentele şi gîndurile în lungi scrisori adresate iubitei sale Ajunse din întîmplare în mîinile unor oameni josnici, cu conştiinţă mic-burgheză, scrisorile sînt răstălmăcite în chip şi fel. Astfel, dragostea acestui om este transformată într-o „poveste urîtă".

Lupta pentru triumful înaltei morale a omului sovietic împotriva deprinderilor mic-burgheze constituie tocmai problematica noii piese a lui N. Pogodin.

◆ Teatrul de dramă „A. S. Puşkin" din Leningrad a prezentat de curînd în premieră piesa *O singură noapte* de Boris Gorbatov.

Acţiunea piesei se desfăşoară într-un orăşel din Caucazul de nord, în cursul unei nopţi din anul 1942. Asediat de cotropitorii hitlerişti, orăşelul se pregăteşte de luptă dîrză. Relatînd peripeţiile acestei nopţi agitate, dramaturgul prezintă o diversitate de caractere de oameni sovietici. Cei mai mulţi, patrioţi devotaţi statului sovietic, sînt gata să stăvilească înaintarea inamicului cu preţul vieţii lor. Alţii, puţini la număr, se arată, în acele ceasuri de grea încercare, laşi şi fricoşi, animaţi de sentimente mic-burgheze, sau duşmani deschişi ai orînduirii sovietice. Contrapunînd această minoritate marii mase a oamenilor sovietici, dezvăluind josnicia acestor trădători, dramaturgul reliefează viu virtuţile morale ale adevăraţilor oameni sovietici, eroismul şi neţărmuritul lor devotament faţă de patria sovietică.

O singură noapte de Boris Gorbatov este înscrisă şi în repertoriul Teatrului Mic din Moscova, premiera ei fiind fixată pentru ziua de 7 noiembrie 1956.

◆ În cursul actualei stagiuni, multe teatre sovietice vor prezenta noi spectacole Shakespeare. Astfel, în afara Teatrului Evghenii Vahtangov care repetă *Romeo şi Julieta* şi *Hamlet* (în regia lui Boris Zakhava, cu Mihail Astangov în rolul titular), la Teatrul Academic de Artă din Moscova va fi înscenată *Poveste de iarnă*, iar la Mossoviet vor vedea lumina rampei *Nevestele vesele din Windsor* şi *Richard al III-lea*. De menţionat că rolul lui Richard al III-lea va fi deţinut de cunoscutul actor sovietic N. Mordvinov.

Franţa

◆ La Palais Royal, într-un cadru plin de farmec şi poezie, Lionel Bayloc a oferit parizienilor o seară de autentic teatru cu *Menechmes* a lui Regnard.

Menechmes, comedie în cinci acte, în versuri, se inspiră din vechea lucrare a lui Plaut. Doi fraţi gemeni sînt îndrăgostiţi de aceeaşi fată. Povestea se complică, datorită faptului că fraţii nu se cunosc între ei, unul crezîndu-l pe celălalt mort cu mulţi ani în urmă. De bună seamă, toate aceste încurcături iau sfîrşit, piesa încheindu-se prin două căsătorii.

Lionel Bayloc a imprimat întregului spectacol un ritm viu, care punctează fericit momentele comice. Întregul ansamblu, din care fac parte George Payron, Germaine Lefaille, Lionel Bayloc ş. a., a dovedit o impresionantă omogenitate interpretativă.

Catherine Valogne, comentînd spectacolul într-un articol apărut în revista „Lettres françaises", scrie, printre altele: „Lionel Bayloc este unul dintre acei animatori care ar trebui desigur ajutaţi şi care merită deplin să primească importante subvenţii... Dar chiar şi fără acest ajutor, Lionel Bayloc a reuşit admirabil".

◆ Orăşelul francez Bellac, cu o populaţie de 4800 de locuitori, şi-a cucerit în ultima vreme faima de important centru artistic. Festivalurile de vară organizate cu regularitate de cîţiva ani la Bellac atrag, prin înalta lor valoare artistică, un număr din ce în ce mai mare de spectatori. Anul acesta al III-lea Festival de la Bellac s-a bucurat de participarea actorilor de la Comedia Franceză, care au jucat piese de Marivaux şi Molière, primite entuziast de cei aproape două mii de spectatori prezenţi.

◆ Între 26 decembrie 1956 şi 7 februarie 1957, se va desfăşura turneul oficial al Comediei Franceze în R. P. Chineză. Cu acest prilej, ansamblul francez va prezenta *Burghezul gentilom* de Molière.

◆ Michel Saint-Denis, cunoscutul pedagog și îndrumător al multor serii de actori, care a predat în anii din urmă și la școala de teatru de pe lîngă Old Vic, a preluat în luna octombrie Centrul Dramatic din Est, cu sediul la Strasbourg. Saint-Denis și studenții lui dispun acolo de o clădire adecvată, cu o sală de teatru avînd o capacitate de 800 de locuri. Academia de studii teatrale a Centrului Dramatic din Est organizează cursuri cu durata de trei ani pentru actori, tehnicieni și scenografi.

R. P. Polonă

◆ Leslaw Bartelski este primul dramaturg polon contemporan care a reluat, într-una din ultimele sale piese, o temă mult dezbătută de literatura dintre cele două războaie: viața unui tîrgușor. *Prima dragoste* de Leslaw Bartelski este o frescă a micului tîrg din noua Polonie populară și a locuitorilor săi, chemați astăzi să contribuie activ la construirea socialismului. Zugrăvind noile condiții economico-sociale în care se dezvoltă tîrgușoarele de odinioară, dramaturgul urmărește cu abilitate procesul transformării psihologiei și mentalității unor oameni care, pînă nu de mult, se considerau neînsemnați și condamnați la o existență ternă.

◆ Teatrele din Varșovia, Krakovia, Lodz și alte orașe și-au îmbogățit repertoriul cu noi lucrări ale dramaturgilor polonezi contemporani. Ele au astfel în vedere noile piese ale lui R. Brandstetter, T. Goluia, E. Șumanski, A. Rudniski și alții. Teatrele poloneze au acordat, în același timp, deosebită atenție marelui repertoriu clasic și contemporan străin. Din dramaturgia clasică, pe scenele poloneze vor fi montate piesele *Georges Dandin* de Molière, *Maria Stuart* de Schiller, *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Tragedia florentină* de O. Wilde, ca și alte lucrări aparținînd lui Lope de Vega, Prosper Merimée etc.

Multe teatre poloneze s-au adresat, anul acesta, dramaturgiei ibseniene, incluzînd în repertoriul lor *Rața sălbatică*, *Femeia mării*, *Peer Gynt* și altele.

Din dramaturgia contemporană străină, vor fi montate, printre altele, piesele *Șoareci și oameni*, o dramatizare după romanul cu același nume al scriitorului american Steinbeck, *Ciocîrlia* de Anouilh, *Aventura* de scriitorul englez McDougall, *Bandiții* de Capek și *Femeia indiană* de Balvant Gargi.

◆ Teatrul de păpuși „Ridicolii" din Krakovia a prezentat recent două noi premiere. Întîia, *Dacă Adam ar fi fost polonez*, de poetul Gatczynski, este o suculentă filipică la adresa binecunoscutei legende biblice a lui Adam și Eva. Piesa satirizează, în același timp megalomania și frazeologia goală. A doua, *Bunica și nepotul* sau *Nopțile minunilor*, ridiculizează superstițiile micii burghezii.

Ambele spectacole au dovedit înaltă măiestrie din partea mînuitorilor de păpuși și largile posibilități în domeniul satirei politice de care dispune teatrul de păpuși.

◆ Din inițiativa profesorilor și elevilor Liceului nr. 5 din Krakovia, a luat ființă un teatru școlar. Noua formație de amatori a prezentat pînă acum un montaj dramatic privind viața lui Mickiewicz și o lucrare a poetului S. Potoczek *Adio, putere fatală!*, o biografie a scriitorului Slowacki. Prin activitatea sa, teatrul școlar își propune să popularizeze cît mai larg în rîndurile tineretului școlar viața și opera marilor scriitori clasici ai literaturii polone.

◆ Recent, două piese ale dramaturgului francez Jean Anouilh au văzut lumina rampei la Varșovia și Szczecin. E vorba de *Întîlnirea de la Senlis* și *Invitație la castel*, care au fost primite cu interes de spectatorii polonezi.

◆ Studioul Experimental, de pe lîngă Teatrul de Cameră din Varșovia, sub conducerea regizorului Jan Kulczynski, a prezentat recent piesa *Excepție și regulă* de Bertolt Brecht. *Excepție și regulă* a fost inscrisă — alături de o dramatizare după o nuvelă a lui Vercors, *Minciuna politică* — și în repertoriul Teatrului Buffo, unde va fi interpretată de un grup de actori tineri.

Anglia

◆ La sfîrșitul lunii august și începutul lui septembrie, londonezii au avut prilejul să vizioneze cîteva spectacole prezentate de „Ansamblul berlinez", aflat în turneu în Anglia.

Interesul viu manifestat de spectatorii englezi pentru aceste spectacole își găsește explicația pe de o parte în faptul că animatorul și regizorul „Ansamblului berlinez" a fost regretatul Bertolt Brecht și pe de altă parte, în împrejurarea că în repertoriul turneului au figurat două din cele mai cunoscute și interesante piese ale lui Brecht: *Mama Courage* și *Cercul de cretă caucazian*.

Toate reprezentațiile „Ansamblului berlinez" au cunoscut o neobișnuită afluență de spectatori, dovadă grăitoare a interesului stîrnit de dramaturgul și omul de teatru Brecht.

În legătură cu aceasta, este deosebit de semnificativă declarația făcută recent de profesorul Roth la una din ultimele ședințe ale Societății germane de teatru. Întors recent din Statele Unite, profesorul Roth a declarat: „Bertolt Brecht este singurul dramaturg german contemporan care se bucură în Statele Unite de un mare succes. Oamenii de teatru și criticii americani consideră întreaga sa operă ca o importantă contribuție a Germaniei la dezvoltarea artei teatrale mondiale".

◆ Dînd urmare invitației primite din partea uniunii actoricești engleze „Equity", un grup de oameni de teatru germani a vizitat anul acesta Anglia. Delegația, condusă de dr. Almeroth, președinte al organizației „Gewerkschaft-Kunst" și director general al Teatrului de Stat din Dresda, era formată din Walter Maschke, vicepreședinte al aceleiași organizații, actrița Gudrun Neumann, Charlotte Kuter, actriță și deputată, și Hans Peter Minetti, actor de la Teatrul „Maxim Gorki" din Berlin. În timpul șederii lor în Anglia, oamenii de teatru germani au avut întrevederi cu numeroase personalități ale vieții teatrale din această țară; ei au vizionat o serie de spectacole de valoare, printre care *Macbeth* la Old Vic și *Othello* la Stratford-on-Avon, precum și *Cercul de cretă caucazian* de B. Brecht, în interpretarea studenților de la Academia Regală de Artă Dramatică.

◆ Aristofan, în transpunerea englezească a lui Kenneth Cavander, a fost reactualizat pe scena lui „Trinity College" din Oxford, în interpretarea ansamblului „Trinity College Players" și sub egida Societății Dramatice de la St. Hugh's College. Comedia *Thermophoriasae* a căpătat la Oxford subtitlul „modernizat": *Crimă la Festival*. În ansamblu, se relevă că interpretarea a fost la înălțime și s-a remarcat prin claritatea și expresivitatea dicțiunii.

◆ Asociația profesională a actorilor englezi „Equity" a dat publicității un document în care obiectează împotriva „șomajului tehnologic", provocat de radio și televiziune. În declarație se spune că condițiile de trai și de muncă ale actorilor „par a fi puternic afectate de dezvoltarea rapidă și generalizarea folosirii metodelor și tehnicii de înregistrare și de emisiuni sonore și vizuale ale spectacolelor interpretate de ei".

◆ Homer, inspirator al unei comedii scrisă în dialect scoțian și condimentată cu un zdravăn umor scoțian! Lucrul, ori cît de incredibil ar părea, e totuși adevărat: la Teatrul „Lyceum" din Edinburgh a văzut lumina scenei piesa *Popas pe țărm* de Alexander Reid. E o prelucrare abilă și spirituală — spune presa engleză — dar de un gust ce ni se pare îndoielnic — ne permitem noi să adăugăm — a peripețiilor lui Odiseu, înapoiat tocmai la timp la Itaca pentru a-și păstra neatinsă „onoarea de familist", supusă la grele încercări de multiplii pretendenți la mîna soției sale, Penelopa. Se pare că regizorul Edward Burnham și pictorul decorator Joy Stanley au realizat lucruri frumoase, că tehnicienii s-au întrecut pe sine, obținînd efecte de sunet excepțional de evocatoare (vuetul talazurilor, chemarea pescărușilor, trăsnetele lui Zeus etc.) și că a fost reconstituită „într-o măsură mulțumitoare atmosfera justă". Se pare...

R. P. Chineză

◆ Activitatea Teatrului de Artă Populară din regiunea Liaoning se desfășoară sub semnul unei consecvente strădanii pentru îmbogățirea repertoriului cu noi lucrări inspirate din realitățile Chinei populare.

Pe linia acestei preocupări, teatrul a stabilit strînse legături de colaborare cu un însemnat număr de dramaturgi, contribuind activ la realizarea unor lucrări răspunzînd problemelor de actualitate. Astfel, piesa *Întîmpinînd noul*, prezentată pe scena acestui teatru, este rodul conlucrării creatoare dintre un grup de dramaturgi și actorul Tu Yn. Piesa evocă momente din lupta muncitorimii chineze împotriva elementelor dușmănoase din industrie. O altă piesă, prezentată nu de mult de Teatrul de Artă Populară, *Suflă vînt de primăvară peste Nuominhe*, aparține dramaturgului An Puo, directorul teatrului. Lucrarea reflectă aspecte din viața țărănimii chineze pe drumul cooperativizării agriculturii.

◆ Teatrul Popular din Pekin a prezentat, în direcția de scenă a lui Ou Iang, cunoscuta piesă a clasicului ceh J. K. Tyl *Cimpoierul din Strakonice*.

Italia

◆ *Fideli dulapului cu oglindă*, noua piesă a dramaturgului Ezio d'Errico, face o secțiune pe viu în viața literară contemporană, dezvăluind cu pregnanță viciile unei lumi în care scriitorul trebuie să recurgă la cele mai ordinare tertipuri pentru a obține recunoașterea talentului său. Subiectul piesei poate fi rezumat în felul acesta: Paul Chenet, un scriitor puțin cunoscut, duce la Paris, împreună cu soția sa Solange, o viață destul de obscură. Arestat într-o dimineață de poliție, Chenet este acuzat de a fi ucis o fată, manechin de mode. Dovada crimei o constituie o fotografie a scriitorului, purtînd și un autograf de cîteva rînduri, găsită în poșeta victimei. Arestarea lui Chenet, larg dezbătută în presă, aduce scriitorului o mare popularitate și chiar beneficii materiale, întrucît cărțile sale sînt imediat vîndute. Între timp, Solange, soția scriitorului, cunoaște pe un oarecare Léon Delport, a cărui asemănare cu soțul ei este atît de mare, încît cu greu pot fi deosebiți unul de celălalt. De la acesta, Solange află că fotografia găsită la victimă îi aparține lui și că fata, o prietenă a sa, a murit într-un accident. Împinsă de ambiție, Solange vrea să-l împiedice pe Delport să se prezinte la proces, convinsă fiind că numai astfel va putea asigura cariera literară a soțului ei.

Pînă la sfîrșit, lucrurile se lămuresc, iar Paul Chenet, refuzînd o glorie cîștigată printr-o nefericită publicitate gratuită, pleacă în altă țară, unde, sub pseudonim, își va continua activitatea literară.

Fideli dulapului cu oglindă a fost prezentată pe scena Teatrului „del Ridotto" din Veneția, cunoscutul actor italian Carlo Ninchi fiind interpretul rolului lui Paul Chenet.

Se înțelege că aprecierile ziarelor asupra spectacolului au fost destul de contradictorii, ceea ce nu a împiedicat piesa să cunoască un mare succes de public. Pentru a ilustra, totuși, cît de evidente și actuale sînt sensurile piesei lui Ezio d'Errico, reproducem cîteva rînduri din cronica apărută în ziarul „Corriere d'Informazione" din Milano, unul din puținele care au apreciat favorabil lucrarea: „Piesa este o satiră la adresa vieții literare și își propune să demonstreze că, în epoca noastră, un artist are nevoie de un punct de sprijin chiar și involuntar, fie el și scandal, pentru a reuși".

Turcia

◆ În cursul noii stagiuni, rețeaua teatrală din Turcia se va îmbogăți cu șapte teatre noi. Este știut că viața teatrală din Turcia se concentrează exclusiv la Istanbul și Ankara, restul țării fiind lipsit de scene teatrale cu formații profesioniste statornice. Hotărîrea guvernului turc privind înființarea celor șapte teatre este menită a remedia această situație. Noile teatre, subvenționate de stat, nu vor funcționa într-un local permanent, ci vor colinda teritoriul țării, oferind spectacole în toate orașele lipsite de viață teatrală. Repertoriul acestor teatre de turneu va fi alcătuit din cele mai reușite spectacole ale teatrelor centrale. Astfel, repertoriul va cuprinde, în afara clasicilor (Shakespeare, Jonson etc.), și lucrări ale dramaturgiei turce contemporane: *Banchetul lui Tauridag* de Resat Nuri Güntekni, *Douăsprezece figuri sub soare* de Turgut Ozakman, *Zeii și oamenii* de Orhan Aseu ș.a., jucate pe scenele teatrelor centrale.

R. Cehoslovacă

◆ Pe lîngă Academia de Științe a R. Cehoslovace, a luat ființă un cabinet de studii teatrale, nucleul unui viitor centru științific pentru cercetarea istoriei și problemelor teatrului ceh, de la primele sale manifestări pînă în zilele noastre.

În afara cercetării diverselor aspecte ale dezvoltării artei spectacologice cehe, noul cabinet va studia temeinic și literatura dramatică națională.

Colaboratorii științifici ai cabinetului și-au propus, în primul rînd, să întocmească o istorie a teatrului ceh și un dicționar teatral ceh și slovac.

Cabinetul de studii teatrale va desfășura și o largă activitate editorială, publicînd, printre altele, în mod periodic și o revistă de studii teatrale; totodată, va pune temelie unei biblioteci de specialitate și unui muzeu al teatrului ceh.

◆ Nu de mult, Teatrul „D. 34" din Praga a luat inițiativa organizării unor spectacole de dimineață, dedicate pensionarilor. Succesul acestor spectacole a îndemnat Teatrul Municipal din Praga să ofere și el cîteva spectacole de acest fel. Trebuie subliniat că, la aceste matineuri, teatrele prezintă piese din repertoriul curent, prețul biletelor de intrare fiind însă mai redus.

Norvegia

◆ Tot mai des își fac loc în presa norvegiană o seamă de aprecieri pozitive privind situația actuală a teatrului norvegian. În diverse articole, oamenii de teatru norvegieni își exprimă, cu multă satisfacție, convingerea că teatrul norvegian pășește, după ani de stagnare, pe drumul unei dezvoltări multilaterale. După cum relevă aceste ziare, cauzele actualului reviriment al mișcării teatrale trebuie căutate în valoarea repertoriului, în calitatea interpretării, ca și în activitatea fecundă a unui grup de tineri regizori și actori, preocupați de aflarea unor noi drumuri în artă.

Într-adevăr, cercetarea repertoriului teatral din ultimele luni permite desprinderea unor concluzii nu lipsite de interes în ceea ce privește preocuparea teatrelor de a prezenta îndeosebi lucrări din dramaturgia norvegiană și din cea scandinavă în genere.

Pe planul dramaturgiei clasice naționale, preferințele teatrelor converg mai ales spre Ibsen și Bjoernson. Primul, mai cu seamă, cunoaște o prezență continuă pe afișul teatral. Faptul pare, de altfel, destul de firesc, în anul comemorării lui Ibsen. *Strigoii*, *Un dușman al poporului*, *Împărat și Galilean*, *John Gabriel Borkman*, *Nora*, *Micul Eyolf* și, desigur, *Peer Gynt* au constituit spectacole de succes pe scenele multor teatre norvegiene. Spectacolul *Strigoii*, montat de Nye Teatret (Teatrul Nou), a dobîndit și o consacrare internațională, datorită turneului întreprins în Suedia, Finlanda și Franța.

Dintre toate spectacolele ibseniene, *Peer*

Gynt pare a fi fost cel mai preţuit de publicul norvegian. Reprezentată la Teatrul Naţional din Oslo, pe fundalul muzicii lui Grieg, piesa a ţinut afişul timp îndelungat.

În ce priveşte pe Bjoernstjerne Bjoernson, Teatrul Naţional din Oslo a montat tragedia *Paul Lange şi Tora Parsberg* şi comedia *Cînd înfloreşte viaţa tînără*, ambele reliefînd cu pregnanţă forţa dramatică a operei acestui scriitor.

Desigur, în afara dramaturgiei clasice naţionale, un loc important în repertoriul teatral norvegian revine şi celei clasice universale. Dar şi în acest domeniu, spectatorul norvegian îşi are preferinţele sale bine marcate, şi anume Shakespeare şi Schiller.

Nu de mult, Teatrul Naţional din Oslo a realizat un interesant spectacol — deşi încărcat cu accente melodramatice — cu *Macbeth*. *Visul unei nopţi de vară* şi *Noaptea regilor* au fost reprezentate în aer liber, în cadrul unei stagiuni estivale, de către un mic teatru din Oslo.

Don Carlos şi *Mireasa din Messina* de Schiller şi-au aflat o întrupare scenică monumentală pe scena Folketeatret-ului (Teatrul Poporului). Ambele spectacole poartă girul unor regizori hotărîţi să rupă cu vechile tradiţii de prezentare a acestor lucrări pe scena norvegiană.

În repertoriul teatrelor norvegiene figurează şi piesele *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (Teatrul Poporului) şi *Trei surori* de Cehov, a căror prezentare a fost întîmpinată ca un important eveniment în viaţa teatrală norvegiană.

Dintre dramaturgii moderni, întîlnim pe afişul norvegian nume ca Shaw, O'Neill, Miller, Odets, Anouilh şi alţii. Piesele lor, alături de altele ca *Clochemerle* (adaptare de Paul René Gauguin după romanul cu acelaşi nume al lui Gabriel Chevalier) sau *Pe pămînt ca şi pe cer* şi *Fugarul* de Fritz Hochwalder, un dramaturg austriac, cunosc o largă popularitate.

Nu sînt lipsite de interes nici spectacolele experimentale oferite de Teatrul Nou cu *Aşteptîndu-l pe Godot* de Samuel Becket şi *Turnul lui Babel*, de tînărul dramaturg suedez Lars Helgesson, care au constituit obiectul unor vii discuţii.

În *Turnul lui Babel*, Helgesson supune unei analize, făcută la modul expresionist, atitudinea a patru femei în faţa dragostei.

La concursul organizat de Uniunea Teatrelor Nordice pentru cele mai bune piese scandinave, Norvegia a prezentat 121 de lucrări. Premiul I norvegian a fost atribuit lui Tormod Skagestad, pentru lucrarea *Securea rămîne sub copac*, o puternică dramă familială din mediul ţărănesc. De asemenea, a fost menţionată la concurs şi piesa *Stăpînul şi servitorii lui* de Axel Kielland, care dezbate problemele actuale ale bisericii şi preoţimii.

Belgia

◆ Deşi marea majoritate a teatrelor belgiene şi-au deschis de mult stagiunea de toamnă, în presa de specialitate îşi mai fac loc ecouri întîrziate asupra unor spectacole prezentate în cursul verii. Dintre acestea, nu pare lipsită de interes cronica apărută în revista „Evantail" asupra celor două spectacole prezentate de Théâtre de Poche în stagiunea estivală.

Dacă primul dintre aceste spectacole, un vodevil aparţinînd lui F. A. Duvert, reînvie în faţa spectatorului atmosfera anului 1835, prezentînd cîteva tipuri caricaturale antrenate într-o banală intrigă conjugală, cel de al doilea spectacol oferă prilejul unei plăcute reîntîlniri cu opera lui Henry Monnier, părintele binecunoscutului Joseph Prudhomme. *Sora de caritate* de Henry Monnier oferă o variată galerie de tipuri, zugrăvite de autor cu un puternic simţ al umorului. O soră de caritate volubilă şi insensibilă, o portăreasă vorbăreaţă, un medic al cărui vocabular se remarcă printr-o abundenţă de clişee — iată personajele care populează această piesă de un umor suculent.

Interpretarea, avînd în frunte pe Andrea Lambert, Roland Ravez şi alţii, a imprimat spectacolului un ritm voit inegal, corespunzător însă acţiunii scenice.

R. P. F. Iugoslavia

◆ Oricît de deosebite ar fi din punct de vedere al problematicii, concepţiei regizorale sau modalităţilor de interpretare, spectacolele teatrelor iugoslave poartă amprenta preocupării pentru desăvîrşirea măestriei actoriceşti, pentru adîncirea rolului ce-i revine în realizarea spectacolului.

Este firesc, de aceea, ca la rîndul lor, dramaturgii iugoslavi să fie călăuziţi de aceeaşi concepţie asupra menirii şi importanţei actorului ; foarte multe din lucrările lor deschid largi porţi spre afirmarea virtuţilor interpretative. Edificatoare în acest sens sînt spectacolele *Domnii Glembaevi* şi *În agonie* de Miroslav Krelji, jucate în stagiunea trecută pe scena Teatrului Popular din Belgrad. Ambele piese conţin scene, şi chiar acte întregi, a căror durată depăşeşte 40 de minute, şi în care acţionează doar două personaje ! Mai mult decît atît, puţin tentat să dea importanţă aspectului exterior al acţiunii, Miroslav Krelji reduce la minimum, chiar şi în aceste acte de două personaje, ansamblul acţiunilor fizice. În felul acesta, personajele sale vorbesc neîntrerupt timp de 40 de minute. Dar în cadrul acestor discuţii în doi, sînt dezvăluite cu fiecare cuvînt, cu fiecare replică rostită, noi aspecte ale problemelor urmărite de dramaturg. Anulînd acţiunea fizică, dramaturgul intensifică acţiunea „psihologică", captivînd spectatorul prin pregnanţa trăirilor, prin ascuţimea cu care operează asupra conştiinţei oamenilor.

Este cert că un asemenea spectacol, oricît de bine lucrat ar fi textul dramatic, solicită o înaltă măiestrie şi tehnică actoricească. Pe scena Teatrului Popular din Belgrad, interpreţii celor două spectacole (Sava Severova, Liubisa Iovanovici, Raşa Plaovici) au găsit şi stilul, şi resursele necesare valorificării textului dramatic.

◆ Repertoriul teatrelor iugoslave s-a îmbogăţit în cursul acestui an cu cîteva noi şi valoroase lucrări atît ale dramaturgiei autohtone, cît şi ale celei străine.

Teatrul Naţional din Belgrad a prezentat astfel *Mincinos şi supramincinos* şi *Maimuţa magică*, ale scriitorului Sterija. Pe scena aceluiaşi teatru, a fost reprezentată piesa *Moştenitorul* de Dobrita Casici.

Din dramaturgia străină, Teatrul Naţional din Belgrad a reţinut *Adorabila Iulia*, o dramatizare după o nuvelă de Somerset Maugham, *Ultima oră* de Mihail Sebastian, *Mese separate* de Terence Rattgan şi *Husarii* de P. A. Breal, evocînd anii campaniei lui Napoleon în Italia.

Grecia

◆ Formaţia Teatrului Popular Elen a prezentat la Teatrul Municipal din Pireu, piesa biografică *Tragedia lordului Byron* de Manolis Skuludis. Regia spectacolului a fost asigurată de Takis Muzendis.

Dramaturgul prezintă aspecte semnificative din viaţa marelui poet, considerate determinante pentru întreaga lui evoluţie poetică. Nefericita poveste de dragoste, care a spulberat multe din iluziile poetului încă în anii adolescenţei, viaţa grea pe care i-au creat-o soţia şi sora sa Augusta, ca şi strădania autorului lui *Childe Harold* de a-şi răscumpăra multe din păcatele sale la Missolonghi, unde şi-a jertfit viaţa pentru renaşterea unui popor, sînt evocate cu măiestrie de Skuludis, care a reuşit să creeze „o operă de mare valoare artistică, de care te simţi legat" (din cronica lui M. Garagatsis, apărută în ziarul „Vradini")

◆ Actualitatea politică oferă, în ultima vreme, un larg cîmp inspiraţiei dramaturgilor, din ce în ce mai predispuşi să dezbată, în lucrările lor, probleme ce frămîntă opinia publică greacă.

Edificatoare în acest sens poate fi socotită piesa lui Cristi Yannakopulos *Mari şi mici*. Piesa este inspirată de anumite evenimente petrecute în ultima vreme pe plan internaţional şi care au trezit în cercurile largi ale poporului grec un val de justificată nemulţumire. Eroul piesei lui Cristi Yannakopulos este un mic burghez grec, care trăieşte cu convingerea că poporul grec se bucură de o mare simpatie şi consideraţie printre celelalte naţiuni. Datorită muşcăturii unei muşte ţze-ţze, eroul piesei adoarme a doua zi după izbucnirea războiului mondial şi se trezeşte după 12 ani, cînd constată că multe din părerile sale au fost infirmate.

Deşi Cristi Yannakopulos nu aduce nici un fel de preciziuni, nu ne este greu să ghicim că satira dramaturgului grec vizează în primul rînd Marea Britanie şi politica acesteia faţă de Grecia.

Danemarca

◆ Teatrul din Odensee a prezentat în premieră comedia *O noapte de vară* de Soya, în regia lui Erik Hofman.

Acţiunea piesei se desfăşoară într-un orăşel, ai cărui locuitori, profitînd de frumuseţea unei nopţi calde de vară, ies să se plimbe pe stradă. Autorul se mărgineşte doar să prezinte diverse tipuri umane, să surprindă şi să redea crîmpeie din discuţiile lor, de multe ori banale şi, totuşi, suficiente pentru a dezvălui bucuriile şi necazurile lor.

Deşi statică, lipsită de acţiune dramatică, piesa *O noapte de vară*, pe care însuşi autorul ei o defineşte „piesă de atmosferă", oferă o imagine fidelă a societăţii contemporane dintr-o ţară capitalistă. De altfel, şi presa daneză, exprimîndu-şi anumite rezerve în ceea ce priveşte calităţile dramatice ale lucrării, este unanimă în a recunoaşte că Soya a izbutit să creeze „un interesant şi convingător tablou al epocii noastre". („Berlingske Tidende")

S.U.A.

◆ Aspiraţiile de pace ale poporului american îşi găsesc de multe ori reflectarea în operele scriitorilor şi dramaturgilor americani care, înfruntînd opreliştile oficiale, dau glas protestului lor împotriva manevrelor cercurilor interesate în izbucnirea unui nou conflict mondial.

Una dintre aceste lucrări, piesa *O pălărie muiată de ploaie*, aparţinînd lui Michael V. Gazzo, a putut vedea lumina rampei la Lyceum Theatre din New York. Folosind o metodă proprie multor scriitori occidentali de a trata problemele luptei pentru pace (metodă impusă de condiţiile în care lucrează aceşti creatori şi care este menită să asigure respectivelor lucrări, în pofida ochiului atent al autorităţilor, drumul spre marele public), Michael V. Gazzo îşi plasează acţiunea în anii ultimului război mondial. Piesa lui Gazzo este trista poveste a unui american de rînd, grav rănit pe front şi internat într-un spital, unde, din cauza excesului de calmante, devine morfinoman. Vindecat de răni şi redat vieţii, eroul lui Gazzo va rămîne însă sclavul acestei boli, de care nici soţia lui, nici copilul care urmează să se nască, nu-l vor putea lecui.

Descriind soarta uneia din miile de victime ale războiului, Michael V. Gazzo trimite un călduros mesaj de prietenie şi bună înţelegere între oameni, chemînd poporul american la o ripostă hotărîtă împotriva acelora care vor să-i răpească viitorul.

Sensurile piesei au trezit un puternic ecou în rîndurile spectatorilor americani, dar şi o violentă explozie de ură din partea presei reacţionare, care a încercat, prin cele mai năstruşnice calificative şi caracterizări, să discrediteze şi piesa, şi pe autorul ei.

◆ Noua comedie muzicală a lui John Latouche şi Sam Loocke *Vampa*, prezentată pe scena lui *Winter Garden*, trebuia să ofere spectatorului o amuzantă plimbare prin istoria cinematografiei americane, de la începuturile ei modeste de la New York, pînă la etapa de dezvoltare pe care o cunoaşte astăzi la Hollywood.

Judecînd după cronicile apărute în presa new-yorkeză, putem trage însă concluzia că cei doi autori, tentaţi mai mult de latura sentimentală a subiectului ales, au neglijat partea istorică, îndepărtîndu-se astfel de la obiectivele lor iniţiale. Iată, de pildă, ce scrie cronicarul dramatic al ziarului New-York Times, Atkinson: „...ideea de a prezenta pe vampa de modă veche ca un element burlesc s-a pierdut în labirintul confuz al unui libret complicat”.

Pakistan

◆ O formaţie dramatică de amatori a prezentat recent la Karaci tragedia lui Sofocle, *Antigona*. Spectacolul, jucat în limba engleză, s-a bucurat de o călduroasă primire, ceea ce a determinat formaţia să ofere cîteva spectacole şi în oraşul Lahore.

În comentariile lor, ziarele pakistaneze relevă înalta ţinută artistică a spectacolului şi pledează pentru constituirea unui Teatru Naţional, „cu atît mai mult — subliniază ele — cu cît prin întreaga sa activitate, formaţia de amatori a demonstrat că în ţară există multe talente”.

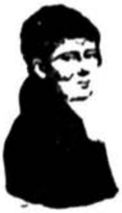
Canada

◆ Festivalul dramatic din Canada a prilejuit anul acesta trecerea în revistă a numeroase ansambluri, ce se situează la graniţa dintre amatorism şi profesionism. Spectacolele — cu 80 de piese, dintre care 15 în limba franceză (o prte importantă a populaţiei ţării este de origine franceză) — au pus în evidenţă, pe lîngă înzestrarea actoricească şi regizorală a multora dintre participanţi, şi unele caracteristici, ţinînd de componenţa naţională a trupelor. Astfel, relatează publicista Pamela Stirling, care a făcut parte din juriul Festivalului: „Canadienii francezi au o imensă vitalitate, se mişcă foarte degajat pe scenă, sînt adesea înzestraţi cu fantezie foarte bogată şi vădesc o tendinţă pronunţată spre avangardism” („The Stage”, nr. 3923). Pe cînd repertoriul canadienilor francezi se limitează la Molière şi la scriitori franco-canadieni, acela al canadienilor englezi este mult mai variat, preferinţele îndreptîndu-se spre Shaw, Wilde şi Priestley.

Deosebirea se menţine şi în ce priveşte decorurile, cele franceze fiind mai ades stilizate, pe cînd acelea ale trupelor canadienilor de limbă engleză sînt „mai solid construite”. Cît priveşte costumele, ele, pare-se, mai lasă de dorit, excepţie făcînd costumele foarte frumoase şi inteligent concepute ale echipei unei şcoli de călugăriţe catolice din New Brunswick. Amănunt pitoresc: autoarea lor, o călugăriţă, nu văzuse niciodată o reprezentaţie teatrală şi a lucrat călăuzindu-se exclusiv după gravuri şi reproduceri din cărţi.

În linii generale, Festivalul a fost un succes. Alături de Conservatorul de artă dramatică de la Montreal şi de formaţia „Le Théâtre du Nouveau Monde” din acelaşi oraş, de compania „Canadian Players”, care cutreeră neobosită întreaga ţară, şi de eforturile meritorii ale ansamblului teatral înfiinţat de Oliver Gordon în Newfoundland — Terra Nova, Festivalul dramatic se înscrie ca un jalon însemnat pe calea dezvoltării artei teatrale din Canada.

calendar



Acum 145 de ani (20 noiembrie 1811), s-a stins cel mai mare poet romantic al epocii sale, *Heinrich von Kleist.*

Influențat de concepția etică rousseau-istă, urmărit chiar de ideea schimbării condiției sociale de viață spre a deveni un simplu muncitor agricol, Kleist intreprinde lungi peregrinări in Germania — la Jena, Dresda și Weimar, unde cunoaște pe olimpicul Goethe și pe Wieland —, la Paris, unde incearcă să țină cursuri de filozofie kantiană intr-o epocă de frămintări revoluționare, apoi la Berna și la Milano. Spirit neliniștit, exprimind in permanență nevoia de singularizare, H. v. Kleist este in același timp poet, nuvelist și dramaturg. Nuvelele sale sint adevărate capodopere in proză (*Cerșetorul de la Locarno, Căsătoria de la San Domingo, Logodna)*; opera sa dramatică cuprinde toate genurile dramaticului, de la comedie pină la tragedie.

Prima lucrare in acest gen, *Robert Guiscard,* in care Wieland credea că poate regăsi spiritul lui Eschil alături de acel al lui Shakespeare, a fost urmată — după o adaptare a lui *Amphytrion* (Plaut) — de o tragedie sumbră: *Familia Schriffenstein* (1801). Poetul compune apoi o mică comedie: *Ulciorul sfărimat (Der zerbröchene Krug),* remarcabilă prin tăria caracterelor și prin intensitatea comicului. Tragedia *Penthesilea* mărturisește — prin verva poetică originală cu care e scrisă — prezența unui scriitor de primul ordin, care se apropia de maturitatea talentului său. Plină de misticism este drama *Kätchen von Heilbronn,* considerată ca una din operele de frunte ale poetului.

Poet romantic, purtind in suflet aspirația perfecțiunii și nemulțumirea de realitatea lumii prezente, Kleist a scris in ultimii ani ai vieții sale — intreruptă din propria-i voință la numai 35 de ani — două drame impotriva despotismului bonapartist *(Prințul de Homburg și Bătălia lui Hermann),* in care patriotismul se imbină cu eroismul romantic, străbătut de accentele sentimentului solidarității umane in lupta pentru libertate.

Marietta Ionașcu, de la moartea căreia se implinesc zece ani, a fost una din cele mai inzestrate actrițe romine in genul comic. Elevă a lui Șt. Vellescu de la Conservatorul din București, ea a urmat in același timp cursul de pian al profesoarei E. Saegiu și a dovedit reale calități in comedia muzicală și operetă.

A debutat la 16 ani (1884—1885) in piesa lui Gr. Ventura, *Copila din flori,* fiind remarcată pentru calitățile ei de ingenuă; a jucat apoi cu trupa lui Millo in *Chirița in Iași,* a creat rolul lui Käthe din *Vechiul Heidelberg* de Mayer-Förster și a fost prezentă in repertoriul comediilor localizate de P. Gusti (*Manevrele de toamnă ș.a.*). În anii de inflorire ai operetei, Marietta Ionașcu a făcut parte din compania de la „Blanduzia" (1903) și apoi din strălucita formație a lui N. Grigoriu (1914—1922), alături de Maximilian, Leonard, M. Ciucurescu.

Actriță de mare temperament, ea a jucat rolul Melita in *Sapho* de Grillparzer, alături de marea tragediană Agatha Bîrsescu și V. Leonescu. Dar marele ei talent de artistă comică s-a manifestat deplin in comediile lui Caragiale, in special in rolul Ziței din *Noaptea furtunoasă,* a cărei interpretare marele scriitor o considera drept o creație autentică, rar egalată in teatrul rominesc.

Eufrosina Popescu, născută Vlasto (20 noiembrie 1821), a fost un remarcabil talent dramatic și o cîntăreață a cărei artă a depășit granițele țării în cea de a doua jumătate a secolului trecut.

Apreciată de I. Văcărescu și I. Cîmpineanu pentru precocitatea vocației sale artistice, Eufrosina Popescu a intrat la vîrsta de 14 ani în școala „Filarmonică" și, elevă a lui C. Aristia și I. Wachmann, a făcut parte din primii ei absolvenți, alături de Andronescu, C. Caragiale ș.a. În 1835 a jucat în vodevilul lui Wachmann *Triumful amorului*, considerat drept prima reprezentație lirică romînă, iar în anul următor în *Semiramis* de Rossini.

Sub numele Marcolini, Eufrosina Popescu a obținut succese răsunătoare pe scena teatrelor de operă din Italia (Milano, Roma), fiind elogiată în cercurile muzicale de peste hotare și apreciată mai apoi de celebrul tragedian Ernesto Rossi. În timpul directoratului lui C. A. Rosetti (1859—60), ea se întoarce în țară. Din 1877, este membră în Societatea Dramatică și societară a Teatrului Național din București. Temperament dramatic de mari resurse, ale cărei creații se împletesc cu sforțările actorilor noștri realiști în lupta pentru afirmarea teatrului rominesc, Eufrosina Popescu a făcut parte din trupele lui Millo și M. Pascaly, fiind o prietenă devotată a marilor actori.

Străbătînd gama unui repertoriu variat — adaptat necesităților teatrului rominesc la începuturile sale și luptei împotriva influențelor dăunătoare ale teatrului superficial de divertisment — Eufrosina Popescu a ilustrat scena națională prin jocul său aproape patru decenii.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 București — c. 2782

Lei 5